

# MIRADAS GÓTICAS

DEL MIEDO AL HORROR EN LA NARRATIVA ARGENTINA ACTUAL

**ADRIANA  
GOICOCHEA**  
COMPILADORA

JOSÉ AMICOLA

PAMPA ARAN

MARÍA JOSÉ BAHAMONDE

SILVIA N. BAREI

MÓNICA BUENO

ABEL COMBRET

ADRIANA GOICOCHEA

ARIEL GÓMEZ PONCE

ALEJANDRA NALLIM,

NADINA OLMEDO

NATALIA PUERTAS

MARÍA GABRIELA RODRIGUEZ

*etiqueta  
negra*  
contenidos  
culturales



# MIRADAS GÓTICAS

DEL MIEDO AL HORROR EN LA NARRATIVA ARGENTINA ACTUAL

Goicochea, Adriana Lía

Miradas góticas : del miedo al horror en la narrativa argentina actual / Adriana Lía Goicochea ;  
compilado por Adriana Lía Goicochea. -

1a ed - Viedma : Mariano Sebastián Blanco ; Viedma : Mónica Larrañaga, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: online  
ISBN 978-987-86-9313-2

1. Literatura Argentina. I. Goicochea, Adriana Lía, comp. II. Título.  
CDD A860

---

© Etiqueta Negra (eN) 2021  
Andrés Arró 426 - Viedma - CP 8500  
etiquetanegracc@gmail.com

Diseño de tapa e interiores:  
Mariano Blanco / Etiqueta Negra

Editores:  
Mónica Larrañaga / Adriana Goicochea

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

ISBN 978-987-86-9313-2

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier  
medio o procedimiento sin permiso previo del editor y/o autor.

---

#### Referencia imágenes

*Tapa, retiraciones y caratulas: [www.freepik.es](http://www.freepik.es), [www.cleanpng.com](http://www.cleanpng.com), [www.vectorstock.com](http://www.vectorstock.com)*

*Pag. 15: Frankenstein - Bernie Wrightson*

*Pag. 16-17: Cortázar - Andrés Cascioli*

*Pag. 28: Mariana Enríquez - Juan Carlos Comperatore*

*Pag. 44: Esmima Barrera*

*Pag. 58: Virginia Piñón*

*Pag. 70: Sir Billy the Cockatrice - Arvalis*

*Pag. 76: Exalius - Liz Carlson*

*Pag. 79: El Matadero - Enrique Breccia*

*Pag. 80: Émile Bayard*

*Pag. 89: Pájaro en boca - David de las Heras*

*Pag. 108: Family Portrait - David Firth*

# INDICE

	Presentación	pag. 7
<b>Capítulo 1</b>	<i>Casa tomada</i> y después • José AMICOLA	pag. 13
<b>Capítulo 2</b>	La proyección del gótico en la última novelade Mariana Enríquez • Pampa ARÁN	pag. 21
<b>Capítulo 3</b>	Selva Almada: modos de narrar el horror en lo cotidiano • María José BAHAMONDE	pag. 29
<b>Capítulo 4</b>	Dolores Reyes, <i>Cometierra</i> . La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente • Silvia N. BAREI	pag. 37
<b>Capítulo 5</b>	Vampiros en Buenos Aires: <i>Los anticuarios</i> de Pablo de Santis • Mónica BUENO	pag. 45
<b>Capítulo 6</b>	El gótico en la obra de Luciano Lamberti: apropiación y desplazamiento • Abel COMBRET	pag. 53
<b>Capítulo 7</b>	La matriz gótica de la narrativa de Mariana Enríquez • Adriana GOICOCHEA	pag. 61
<b>Capítulo 8</b>	Tonalidades góticas en las series televisivas argentinas: imágenes de la noche y la violencia suburbana en <i>Un gallo para Esculapio</i> (2017) • Ariel GÓMEZ PONCE	pag. 69
<b>Capítulo 9</b>	El gótico litoraleño de Selva Almada • Alejandra NALLIM	pag. 77
<b>Capítulo 10</b>	Los niños monstruos en <i>Pájaros en la boca</i> y <i>Distancia de rescate</i> de Samanta Schweblin • Nadina OLMEDO	pag. 85
<b>Capítulo 11</b>	El gótico, la ciencia ficción y el fantástico en la obra de Pablo Tolosa • Natalia PUERTAS	pag. 93
<b>Capítulo 12</b>	Lo gótico en la obra de Betina González: entre la posesión y la catástrofe • María Gabriela RODRÍGUEZ	pag. 101
	Autores	pag. 109



# PRESENTACIÓN

Esta publicación<sup>1</sup> reúne los trabajos de especialistas de distintas universidades y regiones con el propósito de promover la ampliación del campo lector y la discusión cultural entorno a las irradiaciones del modo gótico en la narrativa argentina actual. Consecuentemente, el corpus de lectura está constituido por autoras y autores cuyas obras han alcanzado amplia difusión en los últimos tiempos a través de los medios de comunicación y las redes sociales, por lo que ocupan un lugar hegemónico en el campo literario, un lugar que es también ratificado por la crítica académica y periodística.

Son escritores, que comparten el gusto por el género de terror, y que declaran especialmente su preferencia por la literatura norteamericana. Asimismo, como lo han reconocido los investigadores, el cine ha contribuido a difundir la estética y las estrategias propias del gótico y ha constituido un factor determinante a la hora de profundizar el carácter popular que ha tenido el género desde sus orígenes, por lo que no es extraño observar que imprima una marca notable en la escritura de los autores referidos.

En este escenario las contribuciones que integran este libro se han reunido con la convicción de que el gótico es, por un lado, un modo que atraviesa las distintas narrativas y formaciones culturales, y, por otro lado, que si bien habilita diversas "miradas", siempre nos ubica, frente a la evidencia de que la realidad material es insuficiente porque en ella participan elementos ocultos, intangibles e invisibles que constituyen lo real. En este sentido, da lugar a otro aspecto insoslayable que es su vocación política, porque mueve emociones y afectos cuando sitúa al lector ante experiencias colectivas de padecimientos y crueldades. Consecuentemente, el exceso gótico toma la forma de una transgresión porque denuncia las consecuencias de la abyección política, social y cultural. Entonces, el miedo, el terror y el horror representan la respuesta emocional que, mediada por la estética, dice acerca del presente en el que sobreviven las huellas afectivas del pasado.

Este es el espíritu que ha dado lugar a los trabajos que se organizan por orden alfabético de autor; organización que traza un itinerario que presentaremos sintéticamente a continuación:

En el capítulo "Casa tomada "y después" José Amícola lee la novela de Julián López *Una muchacha muy bella* (2013), para demostrar como las irradiaciones del gótico desde sus orígenes y a través de las diferentes tradiciones alcanzan a "los escritores y escritoras del gótico en los *millennials* argentinos". Encuentra particularmente en la casa y en la mirada infantil del narrador un punto de anclaje textual que se articula con los cuentos de Julio Cortázar y de Silvina Ocampo, porque según dice Amícola,

Lo trascendente en este relato, como en muchos cuentos de Cortázar o de Silvina Ocampo, es que la sub-información que se les brinda a los lectores, proviene de una mirada ingenua. La limitación del conocimiento de lo que sucede a partir

1.- Se realiza en el marco del Pi V100 "Derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina de las generaciones de posdictadura" (2017-2021) localizada en el CURZA-Universidad Nacional del Comahue.

del sesgo de la mirada infantil produce un extrañamiento particular que se podría asociar con aquellas incertidumbres que han cundido en los relatos góticos más ortodoxos, especialmente en los cultores de lengua inglesa.

En esta expresión, resume magistralmente la inserción de la novela de Julián López en la tradición de "las secuelas" del gótico., entre las que menciona la novela *Nuestra parte de noche* (2019) de Mariana Enríquez, sobre la que dictamina es "un texto que con más derecho puede llamarse "gótico".

Esta es justamente la propuesta de Pampa Aran leer, tal como lo expresa su título "La proyección del gótico en la última novela de Mariana Enríquez", solo que el foco de su atención está en su dimensión política, y como enuncia con claridad Arán

(...) esto es como forma literaria que revela la "causa ausente" (Jameson, 1986) de diversos trayectos de la historia argentina y especialmente los vinculados a los genocidios étnicos, las torturas, apropiaciones de niños y desaparición de personas durante la dictadura militar.

Este es el trasfondo sobre el cual la autora va revelando y desenhebrando una trama muy compleja, siguiendo una genealogía de poder y fortuna que le da autoridad a conclusiones tan interesantes como cuando sostiene:

(...) por momentos creo leer en la pavorosa secta y en su divinidad un potente cronotopo sociocultural condensador de la maldad y el poder que, insisto, se reproduce y emerge en diferentes formas, toda vez que las condiciones históricas permiten que esa Parte de Noche muestre su fuerza. Y se vuelve texto en la novela de Enríquez, dando estatuto imaginario y forma ideológica al subtexto histórico (Jameson 1989:66).

Esta novela de Mariana Enríquez, se ha llevado también la atención de otro capítulo de este libro, de mi autoría, titulado "La matriz gótica de la narrativa de Mariana Enríquez", porque observamos que a través del prisma de la novela se puede realizar una relectura de sus relatos, en tanto en un gesto infinito la narración explica un hecho fantástico y extraño con otro también fantástico, por lo que habilita la pregunta ¿Cómo construye Mariana Enríquez el género de terror? o lo que le es equivalente, ¿Cómo construye su narrativa? Este interrogante guía un análisis que finalmente encuentra eco en la voz de la escritora cuando dice que pertenece a una generación para la que el terror no es banal, sino que

(...) se define en relación con referencias reconocibles.", y justamente esta lectura "ha pretendido reconocer como construye Mariana Enríquez el género de terror en relación con esas referencias reconocibles."

En este sentido, Enríquez con Selva Almada y Samanta Schweblin forman parte de una generación en la que se destaca su discurso feminista y su militancia En el capítulo que lleva por título "Selva Almada: modos de narrar el horror en lo cotidiano". María José Bahamonde, expresa que "Las temáticas exhibidas en sus libros también evidencian

este compromiso; está presente una mirada crítica con determinados sucesos cotidianos además de la empatía con los hechos que menciona". Sigue un itinerario por la obra de la autora y analiza el modo gótico desde su primera novela *El viento que arrasa* (2012); su libro de no ficción, *Chicas muertas* (2014); los relatos reunidos en *El desapego es una manera de quererlos* (2015); y su última publicación *No es un río* (2020), para concluir que

Estas obras pueden pensarse a partir del locus donde se desarrollan las historias, o desde los personajes que se mueven en un ambiente donde lo cotidiano se extraña ante la muerte y las historias ominosas, pero a la vez la naturalizan. Vinculado con esto, la crítica social que realiza desde el gótico no permanece ajena, ya que algunas instituciones (la familia y la iglesia entre otras), se presentan inestables y cargadas de connotaciones negativas como la mentira y el engaño.

Su observación de que "La mayor parte de su obra está anclada en la zona litoraleña de nuestro país y como ella misma menciona en sus entrevistas, lejos de la gran urbe.", vincula su reflexión con la propuesta de Alejandra Nallin, quien en el capítulo "El gótico litoraleño de Selva Almada", centra la mirada en su última novela, para postular la emergencia de "*un gótico federal*", al que Nallin define como

reinención del género, 'situado' en las diversas regiones literarias argentinas, con el afán de desmontar y desocultar los miedos y terrores del presente, protagonizados por niñas, madres y mujeres atravesadas por la violencia de género y doméstica, por sus cuerpos abyectos, mutantes e intervenidos por las lógicas patriarcales, por el biopoder y las naturalizaciones del terror familiar cuyo castillo-casa será la zona gótica de la monstruosidad.

La potencia de su lectura se expresa en el horizonte hacia el que su investigación se dirige, que es "revisitar otras estampas del 'horrorismo' y visibilizar en sus regiones cómo la entronización machista, la pobreza, la prostitución, el canibalismo, la exclusión social tematizan el engranaje perverso de la globalización capitalista".

Esta aguda observación de Nallin sobre la existencia de un género 'situado' alcanza visibilidad también en la narrativa de Dolores Reyes y de Pablo Tolosa.

En tal sentido, Silvia Barei, expone una tesis desafiante en el título "*Dolores Reyes, Cometierra. La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente*". Sostiene Barei que

(...) se escriben relatos cuyo centro es el asesinato, el delito, el feminicidio y el infanticidio, la vida al margen ... para relatar la experiencia social de lo ominoso", y en una postura políticamente comprometida, enuncia su hipótesis "estos relatos tienen como trasfondo la memoria dolorosa de la dictadura (1976-1983).

Y en esa "deriva escrituraria" ubica a Dolores Reyes y pone blanco sobre negro con un análisis trascendental de la novela *Cometierra*.

En la misma dirección, al dar lugar a escritores de otras regiones literarias argentinas, el trabajo de Natalia Puertas está dedicado a la obra de Pablo Tolosa, un escritor rionegrino, que no duda en reconocer que sus lecturas y el cine terror son su fuente de

inspiración y dejan una marca en su escritura. Según dice Puertas, analiza la novela *Hay que matarlos a todos* (2017) y la antología de cuentos *Malditos Animales* (2010) con la hipótesis de que

(...) en estas obras se leen reformulaciones de lo viviente a partir de elementos de la ciencia ficción y del fantástico que dan cuenta de derivas del modo gótico, porque recurre a dos motivos predominantes, que son el monstruo y el animal.

Su lectura pone en diálogo la literatura y el cine para reconocer los elementos de la ciencia ficción que ambas formaciones culturales comparten en el gesto de espectacularizar el horror. Por otra parte, al analizar los elementos fantásticos de los cuentos reconoce que en ese gesto "resuena la narración oral de las historias alrededor del fogón y el valor ostensivo del miedo. El efecto que logran es el de un terror sobrenatural que invade por medio de sensaciones que acompañan la lectura."

Si el trabajo de Natalia Puertas articula literatura y cine para comprender las dimensiones culturales del horror, en "Tonalidades góticas en las series televisivas argentinas: imágenes de la noche y la violencia suburbana en *Un gallo para Esculapio* (2017)" Ariel Gómez Ponce redobla la apuesta porque busca según dice "explorar el modo en que algunos lenguajes de la cultura actual innovan por su capacidad de jugar con la truculencia, el estremecimiento y todos esos engranajes que administran el miedo, en una vacilación genérica que rescataría cierta tonalidad gótica." Alcanza ampliamente su propósito mediante un análisis provocador de aspectos como la escenificación de la atmósfera, el espacio-tiempo representado, el diálogo con las tendencias estilísticas del audiovisual *noir*, Su conclusión resume la finalidad última de una lectura que encontró en el gótico un punto confluencia de imagen y palabra.

Porque en un mundo invadido por la incertidumbre, y cuando series como *Un gallo para Esculapio* se ocupan de intensificar y subrayar la experiencia desnuda de la violencia en una trama social, se nos recuerda la naturaleza truculenta de la cultura capitalista en la que estamos inmersos y es allí donde "el gótico evita ser codificado como un modo genérico (...) para convertirse en la versión materialista más persuasiva de la escena socioeconómica contemporánea" (Fisher 2009: 77).

Como señaláramos más arriba, de esta generación participa también Samanta Schweblin, por lo que no puede estar ausente en este libro que ha convocado a las escritoras representativas de la narrativa argentina actual. Así es como Nadina Olmedo propone una inteligente lectura del cuento *Pájaros en la boca* (2009) y de la novela *Distancia de rescate* (2015). En el capítulo denominado "Los niños monstruos en "Pájaros en la boca" y "Distancia de rescate" de Samanta Schweblin" desarrolla la hipótesis de que en estas obras se lee una representación del monstruo que "se relaciona con los temores vinculados a considerar al niño/a como un sujeto liminal" En esta afirmación subyace un pensamiento que le da fundamento y es que como ella misma expresa "Sin duda, las figuras y formas del gótico – entre ellas el monstruo – continúan hoy en día "soñando y desconfiando con el progreso ilimitado del hombre moderno a través de narraciones que desafían los sistemas de pensamiento y los límites sociales, morales y éticos". Luego su conclusión es que

(...) los niños monstruos de Schweblin no se conciben ya como "una bendición", sino casi como una carga, no solo económica sino también ambiental, ya que no son la esperanza de un futuro mejor, sino el espejo oscuro de un presente inquietante que no deja de acecharnos.

Esta galería de escritoras de narrativas de terror no estaría completa si no incluyéramos a Betina González, quien piensa que "la literatura tiene que aportar complejidad en vez de reproducir discursos sociales que son estereotipos del pensamiento" Gabriela Rodríguez sostiene que esta concepción parece tener registro en su escritura cuando recurre al modo gótico como una manera de apelar a lo perturbador. En su análisis de *Las Poseídas* (2012) y de *El amor es una catástrofe natural* (2018), que se halla en el capítulo titulado, "Lo gótico en la obra de Betina González: entre la posesión y la catástrofe", Rodríguez concluye que

(...) tanto la idea de posesión como la de catástrofe nos llevan a la fuerza cuestionadora del modo gótico que orienta la lectura para mostrar el lado oscuro de lo humano, como lo es el desdoblamiento de los sujetos para sobrevivir en lugares que imponen una única forma de ser llevando la bandera de la disciplina y la moralidad.

En esta síntesis, María Gabriela Rodríguez resume hábilmente un análisis detallado que desarrolló recorriendo en la trama narrativa el efecto ominoso y el valor cultural de dos conceptos: posesión y catástrofe.

También Luciano Lamberti forma parte de esta generación de escritoras y escritores argentinos contemporáneos que se han inclinado por leer y escribir novelas de terror, por lo que el título de este capítulo escrito por Abel Combret resulta muy ilustrativo "El gótico en la obra de Luciano Lamberti: apropiación y desplazamiento". Afirma, Combret, que la novela *La maestra rural* (2016), "ofrece una nueva mirada, construida a partir de un desplazamiento, de un error deliberado, de una distorsión, de algunos momentos de nuestra historia.", y que en *La masacre de Kruger* (2019) actualiza una constante en la narrativa de Lamberti: "Y es que el origen de la maldad se halla en la mente del ser humano".

En suma, encuentra que

Los monstruos, los espíritus o las apariciones no se presentan en la obra de Luciano Lamberti como algo lejano sino conviviendo de manera cotidiana con situaciones cercanas y personajes que les son familiares y como una amenaza siempre latente, que pone en evidencia, en definitiva, la fragilidad de las certezas. Y es en ese gesto en el que el lector vislumbrará en toda su intensidad lo verdaderamente ominoso.

Por su parte, Mónica Bueno ha titulado su contribución "Vampiros en Buenos Aires: Los anticuarios de Pablo de Santi." Su trabajo sigue un trayecto que va desde el autor de quien dice "es un alquimista que combina con eficacia el policial y el fantástico", a su novela *Los anticuarios* (2010) en la que encuentra que "Lo inquietante de la historia es la multiplicidad de máscaras y la inversión de los lugares previsibles del bien y del mal".

Sin embargo, la profundidad de sus reflexiones excede ampliamente los límites del texto porque por un lado define la poética del autor cuando sostiene que

(...) su literatura busca siempre una combinación peculiar entre el enigma, el misterio y el secreto ... Aquello que no puede descifrarse claramente (enigma), aquello que no se puede explicar (misterio), aquello que está oculto porque se decide su invisibilidad (secreto) dibujan un entramado productivo en las historias que imagina.

Por otro lado, Mónica Bueno, revela la teoría del autor acerca de las relaciones entre el gótico y el fantástico cuando sostiene que

Si bien el fantástico y el gótico no son la misma cosa, el vínculo entre los dos es fuerte: se trata, como bien señalaba el propio De Santis, de la óptica particular del vidrio opaco que distorsiona y problematiza lo que creemos lo real. En *Los anticuarios* persisten las formas del gótico que constituyen la particular tradición de la literatura fantástica latinoamericana.

En su exhaustivo análisis autora ha aunado varias de las preocupaciones que el gótico genera particularmente por su omnipresencia en la tradición literaria argentina y latinoamericana.

Esta breve reseña se ha construido polifónica para que en ella resuenen las voces de los autores que conforman este libro. Autores que con sus "miradas góticas" trazaron un mapa que partiendo del gótico tendió puentes entre la palabra y la imagen; la dimensión estética y la dimensión política, las narrativas actuales y sus tradiciones, el "gótico criollo" y "el gótico federal", los géneros y su acontecer cultural.

"Miradas góticas" trasgresoras, que posándose sobre el exceso corrieron fronteras culturales, geográficas, epistemológicas, y siguieron diversos itinerarios, pero el mismo mapa emocional ¿Será que comparten la misma atmosfera afectiva? ¿Será que en esta atmosfera afectiva compartida se experimenta el terror como el origen y sustrato del miedo y del horror? ¿Será que en la experiencia emocional de nuestra vida presente el terror tiene el rostro de la dictadura y del capitalismo?

A. G.



"Casa tomada y después"

1



# Casa tomada y después

El origen y luego la persistencia de la representación de los espectros en la cultura europea desde el siglo XVIII en adelante tiene que ver con el propio Iluminismo, del que sería la otra cara soldada de la misma moneda. Es decir, a partir de las certezas propagadas desde las ciencias por Galileo y Newton la creencia en fantasmas era una contradicción flagrante contra las estructuras de sentimiento predominantes en el Siglo de las Luces; sin embargo, esas narraciones fantásticas seguían surgiendo como una provocación al aire de época que había colocado la Razón en un pedestal (Amícola 2003: 7 y ss.).

La misión de descubrir las implicaciones ambiguas de los sentimientos de lo intangible que se hace tangible le ha correspondido a Freud en su estudio de la palabra "unheimlich" ("lo siniestro" o "lo ominoso") en 1919. Allí Freud combinaba esa noción con la idea de la casa embrujada (una casa tomada o invadida), es decir, "una casa extraña", donde ya no se puede distinguir dónde se hallan las fronteras entre la realidad y la imaginación, en base al protagonismo que se le acuerda al inconsciente del individuo. El inconsciente (la casa del individuo) aparece, así como una entidad que, desde la contribución de Freud, no es solo un depósito de pulsiones ilícitas, sino mejor el resultado de conflictos morales y de puntos muertos de una capacidad creativa que se han tornado insoportables para el sujeto.



Cuando aparece *Frankenstein* de Mary Shelley en Inglaterra (1818), E.T.A. Hoffmann ya ha publicado dos años antes en Alemania su texto clave de la fantasmagoría titulado "El hombre de arena" (Milner 1982/1990: 41). No es por azar que Freud mostrara tal interés por el relato de Hoffmann, después de haber trabajado con las revelaciones del inconsciente. Freud llegó tan lejos como para afirmar que en el inconsciente era donde se hallaba la verdadera realidad. En este sentido, Freud es el inventor de una nueva concepción de lo que es la realidad que echa por tierra el positivismo del siglo XIX y, con él, la inocente suposición de dos mundos enfrentados irreconciliablemente: realidad y fantasía. Estos textos fundantes iban a ser evidentemente muy bien comprendidos por algunos escritores claves de la época victoriana posterior, en la vocación de un gótico ahondado en sus causas psi-

cológicas donde la fantasmagoría será una categoría tanto social como psíquica, según va a representarse especialmente, en *The Haunted House* (*La casa embrujada*, 1859) de Charles Dickens y *The Turn of the Screw* (*Otra vuelta de tuerca*, 1898), de Henry James. El castillo o el convento de la primera fórmula gótica ha pasado a ser el laboratorio en *Frankenstein* para luego transformarse en el salón de recibo de la casa burguesa. Edgar Allan Poe con "The Fall of the House of Usher" ("La caída de la casa de Usher", 1840), provocaría esa vuelta de tuerca del gótico fuera de Inglaterra, que iba a figurar en el título de Henry James. Así la narración gótica se ha encaminado paulatinamente hacia una disposición psicológica de los personajes, un desarrollo que aparecía ya en germen en Ann Radcliffe en el siglo XVIII, pero que abría varias vías en las novelas góticas sucesivas,



como podemos ver tanto en sus seguidores en lengua inglesa, como Stevenson, con su *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, 1886) y de Oscar Wilde con *The Portrait of Dorian Gray* (*El retrato de Dorian Gray*, 1890), como también en los relatos de Julio Cortázar o Silvina Ocampo, donde lo que queda es especialmente la sensación de lo siniestro en ciernes. Por ello es importante destacar que desde el momento en que en la literatura empiezan a pulular los aparecidos, ese nuevo formato literario del horror no hace más que bifurcarse en nuevas y nuevas formas. La diversificación del gótico se desarrolla, entonces, en multiplicidad de direcciones que tienen que ver con la de la identificación de los lectores con personajes literarios aterrizados por diferentes circunstancias. Así de los fantasmas de los castillos góticos se pasa a los aparecidos; luego de ahí a los muertos vivos, pero la serie continúa, pues también se da lo macabro de los cementerios, y de ahí nos

encontramos con la tradición de los vampiros (que venía del folklore medieval). Así siguiendo, encontramos luego en el siglo XX la revitalización de viejos moldes que ahora podríamos llamar de un "gótico moderno" o de los "derivados del gótico", como las películas de terror y exorcismo. Al parecer han quedado superadas las escenografías de castillos y los ruidos nocturnos de cadenas que vienen a ser reemplazadas por la inquietante apacibilidad de la casa burguesa, donde suena en sordina una sensación de opresión ante lo ominoso que se esconde detrás de las puertas. Por ello se puede hablar ahora de una gran vitalidad de la literatura de terror, dando por sentado que ella se transforma y revive así, porque toca una de las vértebras del sentimiento humano más recóndito: la esfera de la emocionalidad. En nuestra argumentación nos detendremos, entonces, especialmente en este tipo de emoción que despierta la sensación de horror ante algo que invade nuestra cotidianeidad y que se resume especialmente en la sensación de algo "ominoso" (es decir, que pesa sobre nosotros con un peso insoportable de llevar).

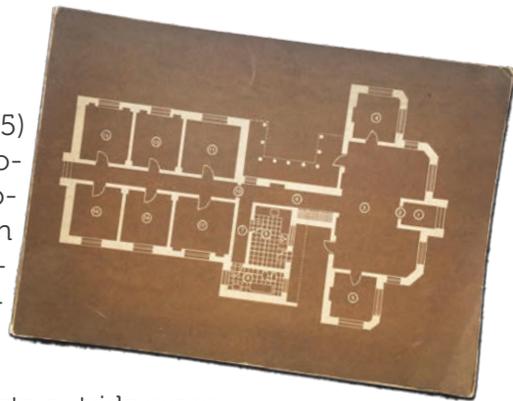


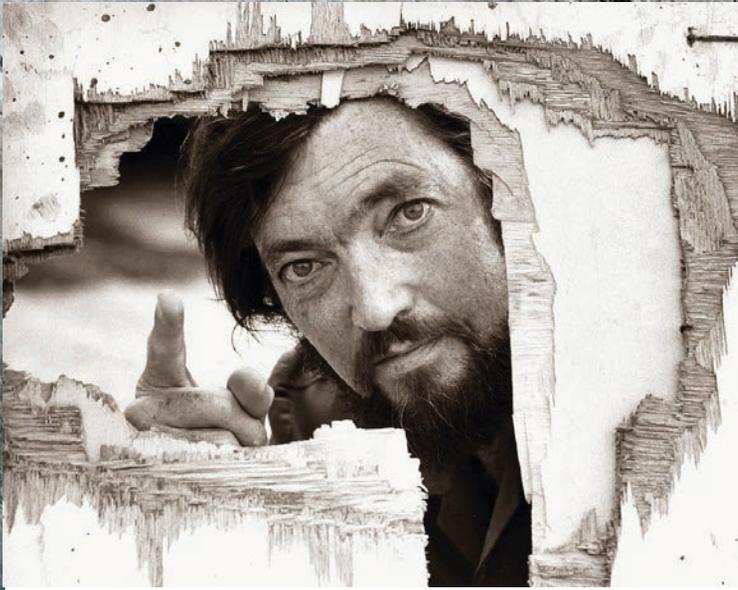
En "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata" (de 1975) Cortázar demuestra su hondo conocimiento del tema poniendo en la lista de autores que ha leído a los más famosos escritores ingleses y norteamericanos, pero también haciendo una genealogía rioplatense que colocaría a Juana Manuela Gorriti y Eduardo Holmberg en el proto-gótico argentino, para pasar luego a mencionar las obras de Lugones, Quiroga, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández y la suya propia. Lo interesante de esta nutrida asamblea, donde se construye un espacio literario a través de inclusiones y exclusiones, radica no sólo en que Cortázar se considera miembro de una cofradía de cultores de "lo gótico", sino que en ese texto muestre su asombro sobre la predilección rioplatense por ese modo literario, circunstancia que, sin embargo, produce ciertas incongruencias en el momento de explicar los motivos de una fidelidad literaria.

Pero hablemos primero de un cuento. Un lugar de excepción lo ofrece en mi presente lectura efectivamente el cuento de Cortázar *Casa tomada* (1946), escrito mucho antes que la propia reflexión del autor sobre el tema, porque allí tenemos los mismos elementos que desarrollará este autor luego de modo ensayístico. La invasión y ocupación de la casa burguesa en Cortázar se dará como el síntoma del temor por las hordas de quienes quieren desplazarnos en el ejercicio de nuestros privilegios, aunque ellos sean solo

los de la mediana clase media. Esa posibilidad causa la angustia que está en la base de los personajes de "Casa tomada", quienes finalmente se entregan al poder de lo intangible. Incluso si no hiciéramos aquí la interpretación política posible de este relato, es ineludible pensar en el malestar psicológico que rodea a los simples personajes del cuento, interrumpidos por lo incomprensible en la cotidianidad rutinaria de sus vidas. En cuanto al artículo ensayístico de Cortázar de 1975 me interesa enfatizar su tesis de que "todo niño es en principio gótico" y que solo la pubertad transformará a ese niño en consumidor de géneros más varoniles como los de *gangsters* y *cowboys* (Cortázar 1975/1994: 80-82).

Por otro lado, hay algunos elementos que abre el cuento de 1946 titulado premonitoriamente "Casa tomada" que considero interesante comentar ahora en compañía de las propias reflexiones de 1975 de este mismo autor. Primeramente, el sintagma de una "casa tomada" tiene desde los años 70 otra significación en la Argentina que aquella que tuvo en el momento de su publicación en la revista dirigida por Borges. Podemos afirmar aquí con toda evidencia que, como el propio Borges sostenía, cada texto varía su significación según sea el momento de su lectura, pues cada uno de ellos se carga de los valores del contexto. Borges estaba pensando seguramente en los contextos de la serie literaria, cuando escribía su memorable "Pierre Menard, autor del Quijote" para respaldar esta tesis. Sin embargo, es bueno agregar también que los textos se cargan del significado que les prestan las otras series paralelas de la lectura y no solamente las literarias. Me





refiero, claro está, a la serie sociopolítica. Este nuevo tipo de “casa tomada” en nuestro contexto puede remitir también a los desmanes militares en los años 70, cuando la búsqueda de agitadores llevaba al “allanamiento” (léase “robo”) y destrucción de una vivienda sospechosa. En segundo lugar, el cuento de Cortázar reinscribe la tradición gótica en la línea freudiana de lo ominoso o siniestro que sucede dentro de las paredes del hogar. Al mismo tiempo, la casa se vuelve un recinto paradigmático de aislamiento y encierro, refundando los polos de interior y exterior, de refugio y vulnerabilidad,

pero haciendo tambalear también los propios presupuestos de tales oposiciones, como había descubierto Freud en 1919.

En cuanto a la mención de Cortázar sobre la niñez como baluarte de la percepción gótica, este elemento no solo está en el famoso relato de Henry James, sino que aparece también en los escritores y escritoras del gótico en los *millennials* argentinos. En este caso me estoy refiriendo a Julián López y a su novela *Una muchacha muy bella* (2013), donde la casa también es tomada por fuerzas oscuras e intangibles. Lo trascendente en este relato, como en muchos cuentos de Cortázar o de Silvina Ocampo, es que la sub-información que se les brinda a los lectores, proviene de una mirada ingenua. La limitación del conocimiento de lo que sucede a partir del sesgo de la mirada infantil produce un extrañamiento particular que se podría asociar con aquellas incertidumbres que han cundido en los relatos góticos más ortodoxos, especialmente en los cultores de lengua inglesa.

Ahora bien, en este texto de Julián López es cierto también que la voz infantil aparece como impostada, en tanto, como sabremos al final, la narración ha sido orquestada por el hombre adulto que recuerda su infancia. El nivel de ingenuidad narrativa, sin embargo, sigue siendo el mismo: el narrador nos dice a medias lo que realmente sucede a su alrededor. Hay, además, el efecto de oralidad que se provee gracias a las fórmulas como “ya dije que...”, “no hablo de...”, “¿dije ya que...?”, como artilugios del nivel conversacional, que procuran dar la impresión de que el relator habla ante un grupo de congéneres que entienden las alusiones temporales y espaciales de aquello que cuenta. Así y todo, el texto vacila entre la ambigüedad de una información infantilizada que, por momentos, se satura de un lenguaje alambicado impropio de un niño (en palabras como “piélago” u “hologramas”), dando, por lo tanto, la sensación de una superposición de dos épocas diferentes: el niño que se transformará en el adulto que ya va a haber descifrado los enigmas de su niñez. De esta superposición temporal nace la necesidad del relato de insistir suministrando los datos de época (como la foto del Che) del primer nivel, el de la infancia del protagonista.

Si el agobio del encierro le viene a este texto desde la tradición gótica – quizás sin pertenecer completamente a esta corriente –, esta narración parece embellecerse con otros niveles donde como en una novela de Manuel Puig uno de los personajes trae al espacio



limitado las fantasías de los relatos de periplos exóticos. En este caso es la madre la que enciende la imaginación de su hijo mediante los viajes inventados por países nunca visitados. En este sentido, el niño protagonista parece vivir en una constante identificación edípica y absoluta con su madre ("Una muchacha muy bella"), a la que él no solo ama, sino que, ante la ausencia de una figura paterna, toma como modelo. Es, por ello, que la aristocracia de la piel "azulina" de la madre puede hacer asemejar este personaje a las heroínas de los castillos góticos que se hallan a la espera de ser rescatadas por un galán intrépido. Es quizás aquí donde el texto se transforma no solo en homenaje a esa madre bella (digna de ser rescatada de su angustia), sino en un canto a la pureza de la infancia, que se halla en estado vulnerable y, por ello, encuentra que la casa es como un "espacio amniótico" y "un silencio victoriano" (López 2013: 22). De allí también la idea de que esa madre coloque al hijo en el rincón protector de su bolsillo para librarlo de las insidias del mundo (López 2013: 35).



Entre los espacios también insidiosos de este texto de un terror que se avizora en el horizonte encontramos asimismo ciertos indicadores que provocarán en la lectura la dosis de incomodidad o angustia que requiere esta tradición literaria no tanto del gótico primigenio, sino de sus secuelas. De aquí habrá un corto paso a pensarlo asociado al terrorismo de Estado que vivió la Argentina en décadas no demasiado lejanas, como lo plantea también Mariana Enríquez en su novela *Nuestra parte de noche*, de 2019 (a un siglo del artículo sobre lo siniestro publicado por Freud en 1919), un texto que con más derecho puede llamarse "gótico", donde entra en combinación con la casa embrujada, también la niñez y el exorcismo. Sin embargo, en el texto de Julián López puede aterrizar ya el hecho de que la madre se ausente frecuentemente para recorrer algunos barrios diferentes de Buenos Aires sin un motivo declarado, pero también que ella se abstraiga sumida en sus reflexiones hasta perder el hilo de sus acciones (encendiendo varios cigarrillos a la vez) o que ella se encierre a veces en el cuartito de servicio para llorar o maldecir, porque esos indicios nos llevarán casi necesariamente a la respuesta bárbara con que se cierra la historia de esta "casa tomada". Y en las fórmulas utilizadas por la novela, llena de una simbología lírica al estilo de la de los textos de Silvina Ocampo, podemos entrever que el "servicio" que presta ese cuartito es justamente el permitir el llanto o la desazón (que oculta el terror ante lo que puede avecinarse).

Para finalizar con este análisis podemos arriesgar la idea también de que el *Leitmotiv* de la belleza materna es una trampa para la comprensión de un relato sinuoso y nada ingenuo, pues esa característica nos envía señales en una falsa dirección, haciéndonos creer en la coquetería y frivolidad de un personaje, que en el fondo se encuentra bajo la gran presión de una cola-

boración política, sirviendo tal vez de correo para las acciones de agitación entre grupos clandestinos.

“El cuartito de servicio para llorar”, en definitiva, revela en el propio núcleo del hogar la presencia de lo siniestro dentro de una casa a la que tarde o temprano llegarán los “grupos de tareas” para tomarla, como “...enormes tigres acechando...lobos aullando desde lejos, oliendo el miedo y confiados en el fin de la cacería” (López 2013: 52). Y así el relator terminará por afirmar, cuando lo descubre, lo que la angustia que se erguía sobre toda la historia presagiaba: “Mi casa estaba rota” (López 2013: 129).👇

---

### Bibliografía

- 1.- Amicola, José La batalla de los géneros. La novela gótica versus la novela de educación. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 2003.
- 2.- Cortázar, Julio “Casa tomada”. En *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951, pp 9-19.  
“Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” *Obra crítica/3* (ed. a cargo de Saúl Sosnowski). Madrid: Alfaguara. 1994, pp 77-88.
- 3.- Enríquez, Mariana Nuestra parte de noche. Barcelona: Anagrama, 2019.
- 4.- Freud, Sigmund “Das Unheimliche” en idem: *Gesammelte Werke* (ed. por Anna Freud), Londres: Imago Publishing. 1947. {1919}. tomo XII, pp. 229-267.
- 5.- López, Julian Una muchacha muy bella. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2013.
- 6.- Milner, Max La fantasmagoría (trad. de Juan J. Utrilla). México: Fondo de Cultura Económica. 1990. {1982}.



La proyección del gótico  
en la última novela de  
Mariana Enríquez

2



# La proyección del gótico en la última novela de Mariana Enríquez

*(...) él me mostró sus cicatrices, en la cama, de noche, iluminados por la luna. Sos un Frankenstein, le dije, y me acuerdo de que no entendió, y prometí leerle la novela. (364)*

Durante bastante tiempo hemos pensado que fantástico se concibe en oposición a real y que por tanto la literatura fantástica se oponía al realismo en la medida en que mientras uno mostraba acontecimientos imposibles, inverosímiles o prodigiosos, la otra intentaba crear un sistema referenciado por lo conocido, persiguiendo la mimesis de la realidad y la transparencia del lenguaje. Prestigiosos teóricos literarios abonaron de varios modos este planteo al que adherí, estudiándolos afanosamente y produciendo mi propia hipótesis en torno a sus enseñanzas (Arán 2001). Sin embargo, hemos ido des-terrando ese pensamiento binario, impulsados también por los cambios de lo que llamamos real y empezando a sospechar que lo fantástico está siempre como magma del caos dentro de la realidad e incluso engendrado por ella y por momentos indiscernible. Circula siempre en numerosas formas de la cultura popular y se manifiesta en rituales, creencias, bailes, ofrendas, tradiciones y leyendas, donde emerge la otredad constitutiva, el *alter ego* de los sujetos, los conjuros del miedo. Hoy pienso que este fue el gran descubrimiento del romanticismo gótico que lo incorpora inicialmente en el siglo XVIII volviéndolo parte de la cultura letrada.



La noción de gótico fue asociada mucho tiempo a la barbarie y a las estructuras medievales, pero por motivos políticos fue recuperada y en cierto modo reinventada en el siglo XVIII europeo, para situarla como base de la cultura nacional, especialmente

en Inglaterra, que encontraba dificultades para instituir sus mitos fundacionales. En este sentido, podemos decir que el gótico se constituye en Inglaterra como forma literaria y se extiende desde la última mitad del siglo XVIII y a lo largo del XIX en etapas diferenciadas atendiendo a diferentes contextos culturales. Amicola reconoce que cierto concepto de lo oscuro y tenebroso de la época medieval se traslada al gótico literario en los fantasmas y muertos vivos, en los castillos oscuros que encierran pasadizos, túneles secretos, violencia y maldad, y en las prácticas de la magia y el ocultismo, haciendo aparecer todo lo que el Iluminismo intentaba borrar de la memoria cultural (2003:184-185). Esa búsqueda de lo secreto,



lo oculto, lo desconocido, los fantasmas que albergan los hombres con su conciencia mortal y los recursos artísticos que desplegó el gótico letrado, ha tenido larga descendencia y en nuestra tradición literaria, los nombres de Lugones, Quiroga y Cortázar se citan a menudo en esa dirección. En la actualidad se la conoce como literatura de horror sobrenatural, que el cine ha contribuido a difundir como cine de terror. Ambos términos se suelen confundir, pero desde el punto de vista del lector pienso que el horror es un efecto estético normado por la cultura, no ligado necesariamente al terror, que apunta a una reacción subjetiva. Los personajes siempre muestran pasiones excesivas, incontrolables en las que se mezclan el amor, la sexualidad, la inocencia, el odio y la culpa; la malignidad se apodera de los cuerpos y se traduce en oscuros deseos.

Desde mi perspectiva teórica la creación y evolución de los géneros literarios no puede entenderse por fuera de la vinculación con procesos históricos, sociales, económicos y políticos. Y es por eso que propongo leer brevemente la novela de Mariana Enríquez, *Nuestra parte de noche*<sup>1</sup>, como proyección del gótico en sentido fuertemente político, esto es como forma literaria que revela la "causa ausente" (Jameson 1986) de diversos trayectos de la historia argentina y especialmente los vinculados a los genocidios étnicos, las torturas, apropiaciones de niños y desaparición de personas durante la dictadura militar. Entiendo que esto supone un recorte muy sesgado para una obra que se abre a innumerables interpretaciones, pero no puedo pensar el gótico, como ningún género, que no lleve implícita una dimensión política que también está en su memoria, en su texto primario.

El relato de la extensa novela es intrincado y difícil de resumir. El eje de la historia lo constituye la genealogía de una secta fundada y sostenida por personas ricas y poderosas, ingleses en este caso, que extienden sus dominios en diferentes regiones, aprovechando oportunidades políticas y económicas, instalando formas de colonialismo. La secta se reconoce en el culto de la Oscuridad cuyos adeptos tratan de escucharla cuando es convocada por el oficiante o *medium*, a los fines de llegar a ser como dioses, de ser inmortales manteniendo viva la conciencia en otro cuerpo. La Oscuridad es una presencia poderosa y voraz que engulle y mutila a los que son ofrecidos en sacrificio, generalmente niños, y a muchos iniciados que se le aproximan peligrosamente. Los médiums son difíciles de conseguir porque se descubren entre personas dotadas de ciertos poderes sobrenaturales que en la ceremonia se vuelven objeto de transformación animal, una licantropía que los deja exhaustos y los lleva a la locura y a una muerte prematura.

Y precisamente uno de los *mediums* es Juan Peterson, criado por miembros de la orden desde pequeño, compartiendo juegos, aventuras y amores con Rosario Bradford, hija y nieta de los poderosos del culto. Enamorados, aunque con una relación tortuosa, como lo serán todas las de la novela, en la juventud unirán sus vidas y tendrán a Gaspar, un niño que parece haber heredado la belleza y la energía sobrenatural de Juan ("*mirarlo era como un atardecer sorprendente, cuando la naturaleza mostraba su peligro y su belleza*", 37), lo que le permite ver a los muertos, abrir puertas imposibles, hacer conjuros o comuni-



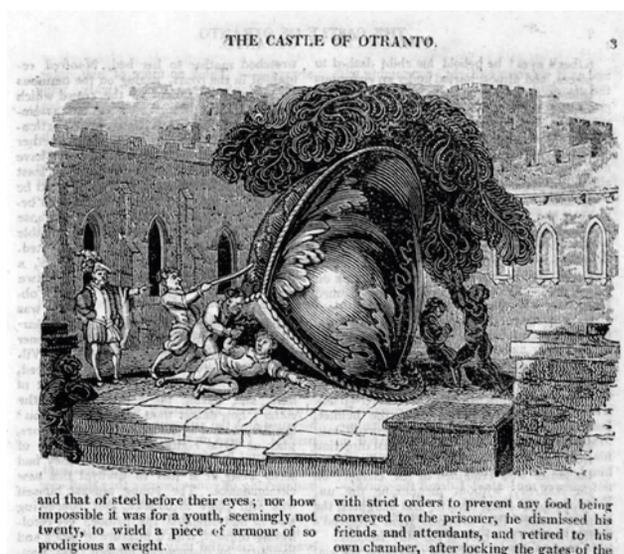
carse mentalmente. El precio de poder ver el mal desatado, cuando los demás no lo ven, tiene un costo altísimo que Juan paga con su cuerpo lleno de cicatrices y con ataques de ira y de impotencia que suele descargar en los que más quiere. Así en el año 1978:

Volvió a la casa por la noche cuando los ruegos, los alaridos y los disparos se hicieron insoportables, cuando lo rodeaban ecos de asesinados con los ojos vendados, los pies atados, algunos con la cara o el cuerpo hinchados, otros que se arrastraban encerrados en bolsas de arpillera, una legión que no conseguía hacer desaparecer. Lo buscaban. Sabían que él podía verlos y reconocerlos. [...] (89)

Y creo que la tensión, el horror y el suspenso de la novela, se sostiene en una lucha exacerbada y monstruosa, para evitar que Gaspar sea apropiado y esclavizado por la Orden para su culto: “[...] y [Juan]le dijo, tenés algo mío, te dejé algo mío, ojalá no sea maldito, no sé si puedo dejarte algo que no esté sucio, que no sea oscuro, nuestra parte de noche. [...]” (301). Lucha que inicia Juan con Rosario primero y a la muerte prematura de esta (un asesinato ordenado por su madre), la continúa solo Juan (con algunos colaboradores clandestinos) hasta su muerte, la sigue su hermano Luis y, finalmente la asume el propio Gaspar que entiende por fin (y los lectores también), muchas de las situaciones extraordinarias y crueles que le tocó vivir y decide su futuro en una forma dramática y encarnizada, desprovista de toda compasión. Y si elijo este modo de resumirla es porque estamos hablando de una herencia, de una génesis y de una genética, de una fuerza natural y primitiva, pero también de una lucha de clases. Juan, como la médium que inicialmente llevan los ingleses de la colonia africana de Nigeria y el joven escocés, son reclutados entre los pobres, los vulnerables, los que no tienen poder político ni dinero. Juan se rebela contra eso: “¿Tu padre también te vendió, como el mío? Somos los sirvientes de esta gente. Somos la carne que torturan. [...]. Vas a tener que desobedecerlos si queréis seguirme [...]” (427)

Los seis capítulos que sostienen la arquitectura novelesca no cuentan sucesivamente lo que acabo de ordenar en una línea de tiempo, pero dado que sus títulos indican los años en los que se sitúa la acción, cabe observar que los tres primeros (1981- 1986) abarcan la niñez y adolescencia de Gaspar hasta la muerte de su padre, y los dos últimos (1993-1997), su juventud. En el centro, el cuarto capítulo, “Círculos de tiza. 1960-1976”, se incrusta inesperadamente como una roseta, irradiando sus efectos hacia el pasado y el futuro y haciendo un salto retrospectivo, narrado por Rosario, un fantasma. Y lo que Rosario transmite como relato oral recibido de su abuelo, es la historia de la Orden desde su origen en Inglaterra allá por 1752, dato nada menor, si descubrimos que la primera obra reconocida del gótico, *El castillo de Otranto*, se escribe en 1767. Y el otro dato de interés a mi juicio es que sus fundadores son un librero, Bradford, y un rico terrateniente, Mathers, ambos interesados en las culturas y rituales *folk*, que por entonces sostenían una lucha cultural con los principios racionalistas de la Ilustración.

Todo cierra entonces, al menos en mi lectura, en cuanto al contexto histórico en que surge la Orden de la Oscuridad plasmada góticamente en la novela al punto tal que



por momentos creo leer en la pavorosa secta y en su divinidad un potente cronotopo sociocultural condensador de la maldad y el poder que, insisto, se reproduce y emerge en diferentes formas, toda vez que las condiciones históricas permiten que esa Parte de Noche muestre su fuerza. Y se vuelve texto en la novela de Enríquez, dando estatuto imaginario y forma ideológica al subtexto histórico (Jameson 1989:66).

Pero, además, cabe destacar que los fundadores ingleses de la Orden resultan una dupla de curiosidad antropológica, saber y fortuna, que extiende su interés intelectual y económico apoyándose en la arrogancia del colonialismo, tanto en África, como más tarde en América. Acá llegarán sus descendientes Bradford a fines de siglo XIX y el bisabuelo de Rosario obtendrá tierras en la llanura bonaerense por su participación en la Campaña del Desierto y cultivará trigo, mientras su hijo Santiago, ya argentino, comprará yerbatales en Misiones, a principios del siglo XX, amasando una fortuna que, como los ingenios azucareros o los bosques, se explotan con la fuerza y la sangre de "los condenados de la tierra". Y junto con los Bradford y sus amigos o socios, llega la Orden secreta.

Sin embargo, no es todo tan simple en el trasplante porque la naturaleza americana también es devoradora a su manera. Santiago sufre la fascinación de la selva misionera de un modo algo siniestro, lo que lo lleva a edificar su extraordinaria casa en la selva, Puerto Reyes, mansión gótica por excelencia, con sus miradores altos y sus túneles



subterráneos, quizás como evocación de los viejos castillos. Y precisamente será esta mansión el lugar donde comienza y concluye el relato, en el que la casa y el bosque de muertos que encierra, decidirán el futuro de Gaspar.

Dije que se trata de una genealogía y como tal de una herencia de sangre y de fortuna. Santiago B. tiene una hija, Mercedes (la madre de Rosario), que resulta paradigma de la perversidad, del fanatismo y como dice Juan "[...] es sacerdotisa de dioses repulsivos y siempre nos parecemos a

los dioses que adoramos" (656), que recluta niños pobres de la región para los sacrificios, "Y desde hacía años, contaba con los secuestrados que sus amigos militares le entregaban" (129), los tortura y hacina en los túneles subterráneos para sus maleficios y rituales. Rosario narra extensamente su experiencia cuando su madre la castiga obligándola a limpiar las jaulas de los prisioneros:

(...) El trapo que le tapaba los ojos estaba tan sucio que tenía gusanos. Aguanté muchos días esa mugre y su dolor hasta que no pude más y le saqué la venda. Lo limpié como pude, pero seguro perdió los ojos antes de que Mercedes decidiera que no servía para nada y lo descartara, como a los demás. Se llamaba Francisco y tenía cuatro años (368)

El marido de Mercedes (que como todos ellos ha estudiado en Inglaterra) tiene una amante correntina y una hija, Tali, hermanastra y amiga de Rosario. Tali también es vidente y tarotista, pero representa el mestizaje cultural, el repertorio de cultos y rituales nativos, los poderes sanadores, el culto de los muertos con los que ayuda a Juan para



la protección de Gaspar. Dejando de lado las aristas de la intensa e íntima relación con Juan (lo sexual en la novela encarna diferentes formas de subjetividad, modos de aprendizaje, de conocimiento, sacrificiales, se liga a la sangre y en las mujeres a lo menstrual y a lo lunar, p.136), Tali y a su manera Rosario, erudita antropóloga, recuperan creencias y rituales que han sido acallados y también colonizados. Apropiados de manera turística, han sido cosificados por la cultura oficial, aunque siguen siendo, de un modo débil y no totalmente consciente, una forma de resistencia social (cfr. esp. "El pozo de Zañartú". 485-816).

Ahora bien. La lectura de esta novela descomunal es un desafío por muchos motivos<sup>2</sup>, algunos ya apuntados y otros que refieren al montaje de la historia narrada. El efecto es que el lector siempre parece estar escuchando detrás de una puerta, sin entender bien lo que dicen los actores y lo que hacen, en un submundo lleno de oscuridades y secretos. Creo que en parte es por el uso polifónico de diferentes voces y puntos de vista internos, como por la inclusión de crónicas audiovisuales verdaderas (la de Omara), relatos orales o informes periodísticos, como piezas fragmentarias de un *puzzle* cuya totalidad parece armarse en el final. El otro efecto surge de la contraposición violenta entre un realismo minucioso y convincente para narrar situaciones fantásticas e increíbles plagadas de magia, sacrificios, torturas y espacios macabros. Los grandes escenarios góticos y en particular, las casas o algunas que aparentan serlo.

En el gótico la trampa y la apariencia gobiernan la representación, nada es lo que parece, todo oculta un secreto, el mal acecha a cada paso, lo invisible se vuelve visible y lo inanimado cobra vida. El castillo es un espacio aislado, cerrado y amenazante, poblado de fantasmas y lleno de misterios, de acceso y salida difíciles, alto y orgulloso, pero al borde del precipicio, casi intemporal. No entraré en detalles respecto de las casas de la novela de Enríquez, todo un tema, mansiones de los Bradford en su mayoría, abandonadas o semiruinosa, otras que están en el barrio donde vive Gaspar. Cada una de ellas tiene características semejantes a las escenografías del gótico, con sus pasadizos diabólicos, sus fantasmas y sus osarios, pero señalo de modo breve la de Puerto Reyes, porque condensa fuertes núcleos semánticos y como dije, es el lugar donde ocurre la primera transformación de Juan y la batalla final de Gaspar quien, usando esos lugares mágicos logrará destruir a las líderes de la Orden (su abuela es una de ellas), que lo han

cercado y obligado a volver a la casa misionera para que asuma el papel de su padre y para lograr la inmortalidad, sobreviviendo en otro cuerpo: "Mantener con vida la conciencia" (643).

Porque las casas no son totalmente tales, sino que encierran zonas de metamorfosis en otra dimensión, "la tierra del Otro Lugar" 656) donde habitan los muertos o sus fragmentos, donde cada paso amenaza con la desaparición tragado por una fuerza invisible. Son "espacios de poder" del monstruo insaciable. Pero también de búsqueda, reencuentro y aprendizaje si se sabe cómo retornar. Gaspar descubre que los va a seguir visitando porque en "En esa tierra él era bienvenido" (666-667) Y siente, en un final ambiguo y enigmático, que el corazón de su padre sigue latiendo muy cerca, demasiado cerca, cuando se conecta con una nueva energía que late en el universo.

Y uno se pregunta finalmente ¿son esos lugares una forma metanarrativa de mostrar la experiencia de escritura de la literatura del horror?, ¿podríamos leerlos como metáfora de la búsqueda implacable y ominosa, perversa y devoradora de un saber prohibido o reprimido? ¿Es lo que lleva a Lugones, a Poe, a Quiroga, y a un sinfín de escritores, a explorar esos territorios oscuros? ¿Está en el origen de la saga que estamos leyendo? 🐦

---

### Notas

1.- Citamos siempre por la edición de Barcelona: Anagrama, 2019 y por ello obviamos la referencia y colocamos solamente el nº de página al final de todas las citas, entre paréntesis.

2.- Otro de los motivos, que no puedo desarrollar en este trabajo, es la lengua usada para contar el horror, lengua que guarda la memoria social; es una novela que hay que leer conteniendo la respiración.

---

### Bibliografía

1.- Amicola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 2003.

2.- Arán, Pampa. *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba: Epoké, 2001.

3.- Enríquez, Mariana. *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama. 2019.

4.- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor. 1989.



Selva Almada:  
modos de narrar el  
horror en lo cotidiano

3



# Selva Almada: modos de narrar el horror en lo cotidiano

Se puede ubicar a la escritora entrerriana Selva Almada (Villa Elisa, 1973) como referente de la literatura argentina actual. Tiene una producción escrituraria muy interesante que abarca todos los géneros: poemas, cuentos, novelas, no ficción y una serie de notas sobre el rodaje de una película. Es autora de *Mal de muñecas* (2003); *Niños* (2005); *Una chica de provincia* (2007); *El viento que arrasa* (2012); *Intemec* (2012); *Ladrieros* (2013); *Chicas muertas* (2014); *El desapego es una manera de querernos* (2015); *El mono en el remolino: Notas del Rodaje de Zama de Lucrecia Martel* (2017) y *No es un río* (2020).

Un aspecto central a considerar en su obra también se corresponde con la visibilidad de quien se ha ganado un espacio entre las autoras más leídas, traducidas, premiadas y vendidas de la actualidad. Ana Gallego Cuiñas hace referencia al protagonismo que ocupan algunas escritoras argentinas en un discurso de raigambre feminista que se ha ido gestando desde los años 70 y 80. En este sitio ubica a Almada junto con otras escritoras argentinas como Mariana Enríquez y Samanta Scweblin y sostiene que las tres pisan fuerte al ser editadas por Random House y al consagrarse como escritoras profesionales (Gallego Cuiñas 2020). Por otro lado, ella manifiesta que se siente cercana a otras escritoras de su generación en aspectos relacionados con su militancia en espacios públicos de movimientos feministas y su participación en el debate por la Ley de interrupción voluntaria del embarazo. Las temáticas exhibidas en sus libros también evidencian este compromiso; está presente una mirada crítica con determinados sucesos cotidianos además de la empatía con los hechos que menciona.

La mayor parte de su obra está anclada en la zona litoraleña de nuestro país y como ella misma menciona en sus entrevistas, lejos de la gran urbe. Este aspecto es sumamente interesante ya que una zona de la crítica la ha calificado de regionalista. Los paisajes agrestes de una ruta desolada, el barrio ubicado en los suburbios de un pequeño pueblo, los casos de chicas asesinadas en ciudades alejadas de la bulliciosa Buenos Aires, el monte amenazante para quien lo desconoce, el río profundo y





peligroso son algunos de los sitios en los que Almada centra su atención.

*El viento que arrasa* es su primera novela. Entre algunas variantes de lectura, en la obra puede recorrerse el modo gótico que, en este caso, se aparta del castillo en ruinas o la gran casona destartada para sumirse en un paisaje desértico de la provincia de Chaco. Relata la historia de un predicador que viaja con su hija por una ruta poco transitada, "un paisaje desolador" y nos muestra una geografía que funciona como opresión y espacio para que no suceda nada de

todo lo que imaginamos. La narración comienza con ese viaje que es interrumpido porque se descompone el auto en el que viajan y deben detenerse en una estación de servicio abandonada para que un mecánico lo repare. Entre biblias y prédicas de la iglesia evangélica, se hacen presentes los recuerdos de una niñez no tan lejana para quien "hacía muy poco que había dejado la infancia" (Almada 2013: 17) y que ahora es una adolescente. Elegir la figura de un pastor que recorre su provincia y los lugares vecinos predicando el evangelio, le permite incorporar al paisaje en tanto protagonista de la historia, caracterizado como el medio de la nada, donde "ni las ánimas se le animan a este calor". El libro muestra la desolación, el calor agobiante de un espacio marginal para buena parte de la literatura argentina.

A lo largo de la novela surgen personajes que, como los del gótico, viven en un infierno en la tierra, una zona despoblada y pobre que parece ser el resultado de sus acciones pecaminosas. Corresponde aquí hacer una mención a lo que la crítica ha denominado gótico sureño. Se trata de un modo o subgénero de la literatura gótica que se desarrolló principalmente en EEUU. Algunos autores representativos son Faulkner, O'Connor, Williams, Capote, y además de haber nacido allí, ambientan en esos lugares sus textos. Lo mismo ocurre con Almada, quien se considera lectora compulsiva de estos nombres y escribe sobre los lugares que transitó en su niñez y creó personajes que ella misma iba investigando. En una entrevista hace mención a que cuando era chica, en su pueblo estaban proliferando las iglesias evangélicas. Esto no es un dato menor ya que en *El viento que arrasa* centra su atención en este pastor inflamado por la llama del amor a Cristo. Los relatos del gótico sureño siempre se ven atravesados, a pesar de su apariencia realista, por lo grotesco, lo macabro, lo irracional. Flannery O'Connor utiliza la palabra "freak" para denominarlo. Estas narraciones nos ponen ante situaciones que nos fascinan y nos horrorizan por partes iguales. Ahí es donde se habla del monstruo, ya que este tipo de ficción nos lleva lejos de los patrones sociales típicos, hacia lo misterioso e inesperado.

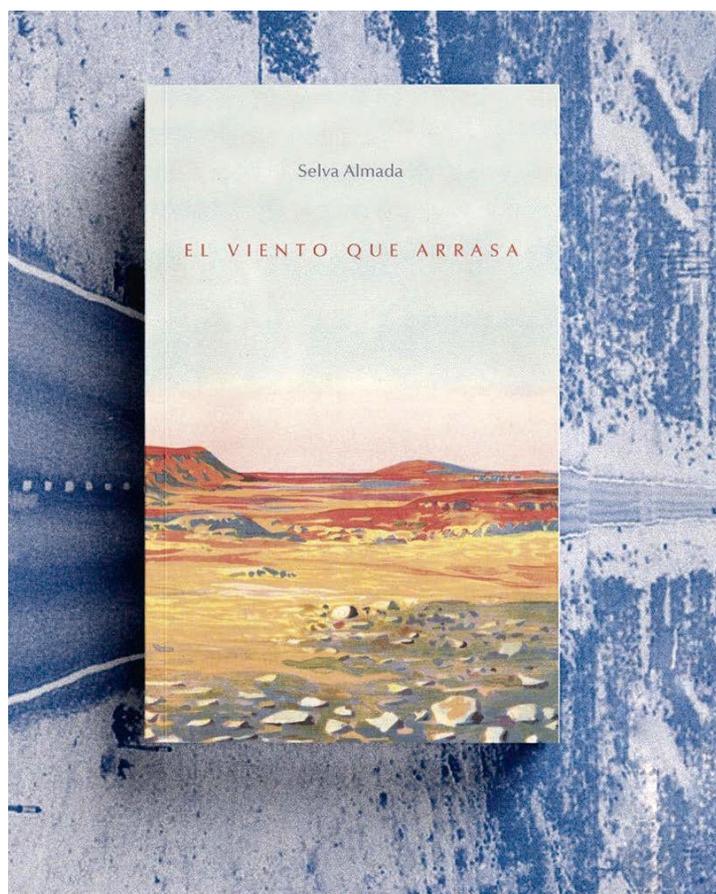
Luego de este libro y de los cuentos que forman parte de *El desapego es una manera de querernos* la autora apuesta una vez más a algunos recursos del gótico, que se evidencia en distintos aspectos. Por ejemplo, la mirada del mundo que tiene la narradora, la presencia de la muerte, de lo no dicho y de lo que se esconde o se insinúa

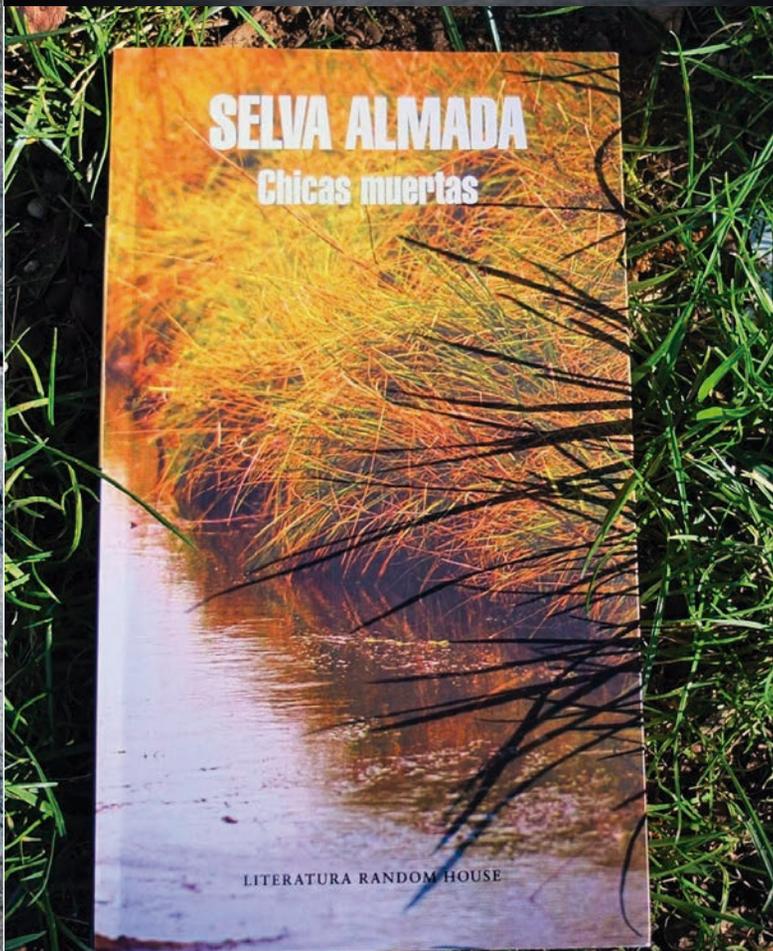
En su obra de no ficción titulada *Chicas muertas* se hace presente el dolor y un modo de contarlo que forma parte del horror y lo cotidiano con el que tantas veces nos encontramos siendo espectadores. Se trata de tres crímenes impunes ocurridos en los años ochenta: el de Andrea Danne, Sarita Mundín y María Luisa Quevedo. Como sostiene María Celeste Cabral: "El regionalismo de Selva Almada cuestiona las formas del relato de la violencia en la literatura argentina, dando una respuesta novedosa al desafío

planteado por los casos impunes de las mujeres asesinadas en el interior del país durante los 80 (Cabral 2018: 3). Es decir, se observa una voz involucrada, participe de lo que cuenta, preocupada por lo que ocurre a su alrededor. En el papel de investigadora, busca los datos necesarios para reconstruir la historia, accede al expediente, se entrevista con los familiares de las víctimas, recurre a los distintos testimonios que aportan los habitantes de la localidad. Porque Almada se detiene en hechos que ocurren en su pueblo, principalmente en el primero de los que relata, el asesinato de Andrea, muy cerca de su hogar. Es decir, resalta la proximidad de estos hechos y además toma conciencia de que le podría ocurrir a ella o a cualquiera de las chicas de su edad cuando dice: "Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de cualquier adolescente no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos" (Almada 2015: 17) Así como a Rodolfo Walsh la revelación del fusilado que vive (hecho que documenta en su libro *Operación masacre*) lo encuentra jugando una partida de ajedrez, esta narradora se sorprende ante la novedad del asesinato. Se trata de una violencia que se transforma en algo cotidiano, que se mete en las casas de cualquier barrio y de cualquier clase social.

La irrupción del horror en los sucesos habituales es central porque en determinado momento se naturaliza y convive con la cotidianidad de los personajes. En la obra hay referencias a una lamentable cantidad de chicas asesinadas que pueblan las páginas de los diarios y noticieros de nuestro país. Los tres crímenes que menciona el libro constituyen una muestra hacia números escalofriantes que siguen en alza desde la publicación hasta la fecha. En este sentido, propone una respuesta novedosa a los modos de narrar la violencia y lo hace a través de una mirada que se distancia de la estigmatización de las mujeres y de los lugares comunes que incrementa la prensa. Otro punto central es que no sólo se detiene en los tres casos puntuales sobre los cuales está basada su investigación, sino que el libro está plagado de referencias sobre hechos violentos.

Por un lado, circulan nombres que fueron muy difundidos a través de los medios de comunicación (María Soledad Morales, Adriana y Cecilia Barreda, Liliana Tallarico, Natalia Melman, María Marta García Belsunce, Nora Dalmasso, Rosana Galliano) pero también aparecen las alusiones a personas desconocidas que no tuvieron lugar en la prensa. Menciona la desaparición de una chica de su pueblo que estaba a punto de casarse y fue secuestrada, atada y violada por cuatro desconocidos que la levantaron en un auto; rememora el relato de su madre cuando contaba que su padre quiso ejercer su violencia machista; menciona innumerables casos de mujeres que padecieron la muerte y unos pocos que pudieron sobreponerse. Anécdotas que no habían terminado en la muerte de la mujer, pero que sí habían hecho de ella "objeto de la misoginia, del abuso, del desprecio" (Almada 2015: 18). Es por ello que su apuesta más fuerte está en el modo de visibilizar una serie de situaciones donde se ejercen otros tipos de violencia que, cuando la narradora era una niña,





no se nombraban o se lo comentaba a medias: "No recuerdo ninguna charla puntual sobre la violencia de género ni que mi madre me haya advertido alguna vez específicamente sobre el tema. Pero el tema siempre estaba presente. Cuando hablábamos de Marta, la vecina golpeada por su marido" (Almada 2015: 53). Esas escenas convivían con otras más pequeñas: la mujer que no se maquillaba porque su esposo no la dejaba; la que todos los meses le entregaba su sueldo completo al marido para que lo administrara; la que no podía ver a su familia porque al marido le parecían poca cosa. En este sentido la convivencia del horror y su aceptación se vuelve cada vez más nítido.

En el caso de su última novela, recientemente publicada *No es un río* narra el mundo de las masculinidades y los vínculos que entre ellos establecen. El pequeño grupo de amigos pescadores está conformado por Enero, Eusebio y Tilo y son conocedores del río que los abruma. Sin embargo, la aparición de una imagen recurrente para uno de ellos como es la figura del Ahogado, tiñe de confusión y misterio esas salidas a pescar en el río. La imagen se le presenta en sueños y en el silencio monótono interrumpido por las olas que provoca la pequeña embarcación: "Enero soñaba seguido con el Ahogado. Como si esperara ver pasar por el costado del bote el cráneo baboso. Los mechones de pelo podridos, flotando como raíces blancas"

(Almada 2020: 39). Esta visión de lo ominoso se vuelve cotidiana para los amigos de manera que piensan en recurrir a un curandero. Algo similar ocurre en *Chicas muertas* donde se puede observar el enlace entre los datos oficiales y los rumores pueblerinos, están presentes las referencias de consultas a videntes que realizan los familiares de las víctimas, además de que rememora su propia visita a una adivinadora con el objetivo de que le aporte datos sobre las muertes de las tres mujeres. En el caso de los amigos, la cita con el curandero naturaliza esta aparición: "A veces los sueños son ecos del futuro. Lo vas a soñar siempre, así que más vale acostumbrarte" (Almada 2020: 34).

La convivencia con el horror que en un principio es una imagen para Enero, más adelante se transforma en la muerte de su amigo. Es por eso que la premonición del curandero adquiere relevancia cuando él mismo lo ve en la vigilia a punto de morir, "debatándose en el agua marrón y chiclosa" (Almada 2020: 53). El recorrido de la incertidumbre por la muerte de Eusebio es el mismo que realizan los familiares en *Chicas muertas*: la desaparición de la víctima; la búsqueda de los rastros y el hallazgo del cuerpo sin vida.

Este trayecto que va desde la vida a la muerte como si se tratara de un relato policial no tiene otro ingrediente que el dolor en lo cotidiano, la aceptación y el horror en el enfrentamiento con la verdad.

Estas obras pueden pensarse a partir del locus donde se desarrollan las historias, o desde los personajes que se mueven en un ambiente donde lo cotidiano se extraña ante la muerte y las historias ominosas, pero a la vez la naturalizan. Vinculado con esto, la crítica social que realiza desde el gótico no permanece ajena, ya que algunas instituciones (la familia y la iglesia entre otras), se presentan inestables y cargadas de connotaciones negativas como la mentira y el engaño. ♡

### Bibliografía

- 1.- Almada, Selva. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House. 2014.  
*El viento que arrasa*. Buenos Aires: Mardulce. 2013  
*No es un río*. Buenos Aires: Random House. 2020.
- 2.- Cabral, M. "De investigadora a huesera: Chicas muertas de Selva Almada y las formas de narrar el femicidio en el interior". En: *Actas. IV Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 13, 14 y 15 de abril de 2016*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.9972/ev.9972.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9972/ev.9972.pdf)
- 3.- Falbo, Graciela. "Periodismo y escritura: las discípulas de Walsh" *Tram[pl]as de la comunicación y la cultura* (Nº 80), e034, octubre-marzo 2017 Disponible en: <file:///C:/Users/DTA2019/AppData/Local/Temp/4245-Texto%20del%20art%C3%ADculo-15946-1-10-20170628.pdf>
- 4.- Gallego Cuiñas, Ana. *Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/9783110673678-006>





Dolores Reyes, *Cometierra*.  
La novela argentina y  
la vulnerabilidad de lo viviente

4



# Dolores Reyes, *Cometierra*

## La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente

*"A Rebeca solo le gustaba comer la tierra húmeda del patio y las tortas de cal que arrancaba de las paredes".*

G. García Márquez; *Cien años de soledad*.

### Una genealogía

"Mamá se guarda acá, en mi casa, en la tierra.

-Afloja de una vez, todos te esperan.

Si no me escuchan, trago tierra." (Reyes 2019:11)

Esto dice inicialmente el personaje central de la novela de Dolores Reyes *Cometierra* (2019), narrada en primera persona.

Reyes se inscribe en el concierto de la literatura argentina actual en algunos itinerarios que comparte con diferentes escritoras y escritores que nos parecen representativos de una nueva sensibilidad, de una nueva lengua para decir y para descubrir la experiencia subjetiva en varios géneros, en diversos registros tonales y estilísticos. Una escritura que elige zonas complejas de la materialidad de la cultura para ir mostrando la práctica literaria como un valor social capaz de visibilizar conflictos sin caer en denuncias explícitas ni estereotipos realistas.



Dice Juan Martini:

La novela puede ser a veces el indicador de un conflicto, de una tensión, de un disturbio, de una crispación en el cuerpo social que la produce, trastorno que todavía no es palpable, visible en todos sus efectos. Si la novela puede ser una expresión de su tiempo, bien puede ser antes, también un síntoma que podrá leerse como el efecto que los rasgos esenciales de una época hacen visible en la creación literaria. (Iparraguirre 2009:85)

Entrevistado por Sylvia Iparraguirre (2009), Martini nos da pie para pensar la literatura argentina contemporánea desde formas constitutivas de la violencia, entendida ésta desde una perspectiva cultural, ya que lo que señala el escritor expresamente es que el cuerpo social manifiesta en algún momento aquello que la literatura explicita: no la enfermedad, sino los rasgos esenciales de la violencia social.

Alguna crítica ha visto en la literatura escrita en las últimas décadas, una especie de renacimiento del gótico, ya sea en su vertiente medieval como en su deriva romántica.



La palabra gótico hace referencia a los “godos”, un pueblo instalado en la frontera oriental del imperio Romano y al que los romanos consideraban bárbaros. Esa idea de lo bárbaro campea en toda la literatura gótica europea y no está ausente en la obra de escritores argentinos contemporáneos, aunque no sean exactamente deudores de un gótico que el romanticismo asoció con lo morboso y lo siniestro: Mariana Enríquez, Carlos Busqued, Agustina Bazterrica, Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Marcelo Cohen, Pablo Tolosa, Samanta Swebelin, Rafael Pinedo, Aurora Venturini, Florencia Abate, Michel Nieva, etc.

Dice Adriana Boria que relacionamos lo gótico con “el orden de la oscuridad, de la sin razón, de las emociones violentas...emociones ambivalentes y paradójicas” (Boria 2019:64), a lo que yo agrego como no ajena al gótico, la noción de barbarie en cuanto estereotipo de irracionalidad.

En la literatura argentina la figura del bárbaro proyecta desde el siglo XIX la oposición civilización/barbarie; ciudad/campo que en las obras contemporáneas se deconstruye en un “entre” donde lo bárbaro es parte de la civilización y la ciudad se extiende en zonas marginales como efectos de las expulsiones generadas por las políticas neoliberales y su afectación del presente. Entonces los desbordes del gótico ponen al Otro no en el lugar de lo monstruoso o lo extraño, sino en el lugar de Todos. Víctimas y victimarios son bárbaros.

Esta narrativa, no ancla solo en los nombres prestigiosos que en parte he nombrado y cuya genealogía no tiene caso realizar, pero sí se pueden extender conexiones con textos de otros momentos históricos y con voces de las que a veces la literatura pudo dar cuenta. Porque son también las voces ocultas, excluidas, pocas veces descubiertas, son las voces que rescató por ejemplo Rodolfo Walsh cuando en 1956 comienza a editar por entregas *Operación masacre*, testimonio de un sobreviviente de los fusilamientos en los basurales de José León Suárez. Cuando Walsh escribe al inicio “Hay un fusilado que vive”, discute implícitamente al Adorno que había dicho que no se podía escribir después de Auschwitz. Se sigue escribiendo, eso sí, con una lengua herida, mutilada.

Con una lengua bárbara.

Se escriben relatos cuyo centro es el asesinato, el delito, el feminicidio y el infanticidio, la vida al margen y, sin embargo, no son novelas policiales, tampoco híper realistas y se colocan muchas veces en los bordes de los géneros. Porque no se escribe para denunciar el delito, por otra parte, explicitado en los periódicos, sino para relatar la experiencia social de lo ominoso.

Sostengo como hipótesis que estos relatos tienen como trasfondo la memoria dolorosa de la dictadura (1976-1983), una memoria que no se agota porque aún están los cuerpos desaparecidos y los bebés apropiados que siguen buscándose y se proyectan al presente en aflicción y violencia. Y de ello da cuenta la literatura. Textos que cuentan acontecimientos traumáticos, desapariciones, muertes, violaciones, bajo el formato de la extrañeza, lo paranormal, lo surreal, lo espectral y construyen efectos de sentido que no pueden sino referir a lo real. Son textos que desbordan los límites del gótico en un lenguaje social en cuya diferencia se traman lo visible y lo invisible, lo dicho y lo sote-rado que debe ser narrado. Narración desde lugares marginales donde se construyen otras formas de supervivencia y otras memorias.

Ubico a Dolores Reyes en la deriva escrituraria emanada de este proceso histórico que atravesó y conmovió profundamente todos los estratos sociales y culturales argentinos en las últimas décadas del siglo pasado.

### Chicas muertas

Este subtítulo tomado de la investigación de Selva Almada (2015) resulta pertinente si se entiende que en *Cometierra* hallan lugar preocupaciones y problemas que provienen del campo de lo social sin que, en el caso de esta novela, devenga clave realista como si fuera la contingencia la que se hace cargo de lo literario. No es esta una literatura realista, sino como diría Paola Cortes Roca, "un dispositivo de percepción de lo real" (Cortes Roca 2018:234), es decir una conciencia autoral que no se propone como documental y que por lo tanto, trabaja en con distintos grados de la ficción.

Esta es la historia de una adolescente a la que recurren vecinos atribulados porque tiene la capacidad de darles respuesta en la búsqueda de un ser querido desaparecido y su don la acompaña desde chiquita, desde cuando ella misma era una niñita desesperada por la brutal ausencia de su madre. Sabremos en algún momento, que ha sido asesinada por el padre.

Despectiva y burlescamente la llaman "Cometierra" porque logra ver dónde están los que faltan y para eso, para ver ese más allá que muchas veces es un asesinato pero que también puede ser un cautiverio o una muerte accidental, necesita comer un puñado de tierra cercana a los cuerpos ausentes. La escena se repite en un devenir serial -distintos personajes en historias similares -como pre condición para la enunciación literaria.

Cometierra entorna los ojos, toma el puñado de tierra y lo traga: en ese acto -que se denomina científicamente *geofagia*- al que llega, con más o menos esfuerzo, con más o menos voluntad propia, puede entender sus visiones como un compromiso y como una responsabilidad hacia los otros.

Al personaje le ha tocado una vida doblemente difícil, porque vive en un barrio en donde la violencia, el desamparo y la injusticia brotan en cada rincón y porque allí las principales víctimas son las mujeres. En la persecución de la verdad, en el descubrimiento del amor, en el cuidado entre hermanos, Cometierra armará una historia centra-

da en la fragilidad de la existencia y metaforizada en un organismo que se alimenta de tierra y a través de ella recibe la impresión de lo que sucede en el mundo que la rodea.

Pude, estando sola, sacarme las zapatillas, sentarme, pasar la mano por la tierra, volver a sentirla en mis piernas. Devolver mi cuerpo al suyo. No cerré los ojos, pero pensé en la foto de María...Al principio la tierra es fría, pero en la mano y después en la boca entra en calor (Reyes 2019:73).

La tierra no recubre los cuerpos, sino que, por el contrario, los designa, los devuelve como índices.

El texto se despliega en la heterogeneidad de historias particulares centrado en el relato peculiar de un sujeto precario y precarizado, un personaje alienado, muchas veces fuera de sí que tiene una relación conflictiva con el mundo y que ensaya como una condena, su propia exploración del mundo sensible. Muestra las limitaciones de una percepción que es a veces lucidez y otras, ceguera explícita, en un arco de gradaciones de lo "bárbaro": estrategias de supervivencia, formas de diversión y agresión, de solidaridad y escapismo, es decir, modos de vivir y de morir en la marginalidad.

El margen, el borde es una frontera borrosa (no porosa) donde la ciudad no se deshace lentamente en campos (como le gustaba a Borges, ese espacio que termina en "los naites de colores del poniente") sino que se vuelve abigarrada en calles laberínticas, construcciones superpuestas, restos, cables, basurales, pilas de escombros y de galpones. Un espacio recorrido por tribus de adolescentes a la deriva en una ciudad que está dentro de otra, inestable, un lugar en perpetuo crecimiento y derrumbamiento.

Los jóvenes constituyen una comunidad esporádica y contingente cuyas relaciones tienen que ver con el tiempo vacío, la orfandad, la acumulación de privaciones, la borrachera, el hambre, la fiesta, el sexo, la carne, el consumo que es donde traman finalmente los pocos signos afectivos del grupo.

La semiosfera (Lotman, 1995), en tanto espacio armando de signos y atravesado por la historia, no define sólo una identidad cultural sino un campo de problemas, una dimensión pasional de las relaciones entre el sujeto y el mundo, el sujeto y otros sujetos del fragmentado espacio social. Lo que se advierte como peligro provoca una gradación en estos grupos sociales, identificados entre sí por un recorrido de carencias, de pérdidas y de operaciones espectrales.

Cometierra es un personaje que encarna una particular sensibilidad, una manera de habitar el mundo haciendo hincapié en la relación con el otro y con la tierra. La trayectoria

de la lengua, en tanto gusto y en tanto habla, traza entonces la trayectoria de los cuerpos desaparecidos que emergen a través de su percepción: la del gusto de la tierra que constituye su deseo más incontrolable, su fuente de información, su desdicha. Acaso un doble lugar simbólico: lugar de mutismo y de enunciación. Las víctimas son silenciadas, el personaje vuelve a darles la palabra. Lo biológico, lo somático, lo sensorial se ponen en primer plano como límite de la razón, sin porqué y sin explicaciones.



El afuera penetra en el sujeto (lo que come, lo que ingiere, lo que deglute, incluso lo que vomita) y define los contornos de una falta: el gusto de la tierra transparenta el lugar de lo ominoso, la realidad que reaparece, pero que también se padece, porque la exhibición de la vulnerabilidad de los sujetos supone para el personaje el riesgo constante del delirio.



Acaricié la tierra que me daba ojos nuevos, visiones que solo veía yo. Sabía cuánto duele el aviso de los cuerpos robados. Acaricié la tierra, cerré el puño y levanté en mi mano la llave que abría la puerta por la que se habían ido María y tantas chicas, ellas sí hijas queridas de la carne de otra mujer. Levanté la tierra, tragué, tragué más, tragué mucho para que nacieran los ojos nuevos y pudiera ver ((Reyes 2019:85).

En un mundo en el que no hay armonía con la naturaleza sino contaminación y destrucción, la tierra revela despiadadamente la vulnerabilidad de lo viviente en un estado de la cultura: los sistemas de exclusión, la supremacía machista, la población descartable, la destrucción del mundo natural.

Un personaje interesante es la maestra, la señorita Ana, violada y asesinada al salir de la escuela y con quien Cometierra se comunica. Su cuerpo ha perdido materialidad, pero su espectro y su voz reaparecen como lugar de enunciación de la memoria, vinculada estrechamente a los acontecimientos que marcan el contexto en el que los personajes se desenvuelven.

Todo se llenó de sombras menos ella. El blanco de su cuerpo parecía brillar en una noche oscura y entre las manos oscuras que la arrastraban y le sacaban la ropa...Ana llevaba una cartera chiquita en el sueño. La miro, después me miró a mí y me dijo que ese día hubiese sido su cumpleaños ((Reyes 2019:129).

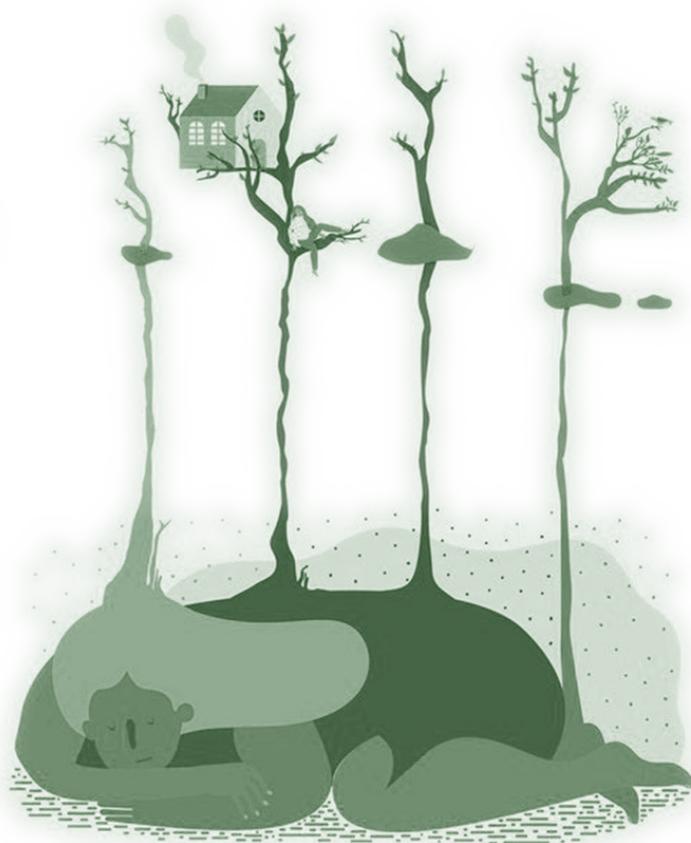
Un fantasma que es espera y aparición espectral de la maestra asesinada y que no solo puede vincularse a tradiciones góticas en tanto sujeto que revive como fantasma su propio calvario, sino que suma una lectura política de los cuerpos (violentados, torturados) y los espacios (marginales, empobrecidos), algo del orden de lo colectivo atravesado por las violencias sociales y por vidas desechables y a la intemperie.

Al igual que lo humano, lo orgánico también tiene memoria, guarda rastros y devela rostros en ese margen que no es un afuera definitivo y se define por su anclaje en lo vertical: en la tierra y en el aire, lugares contaminados donde quedan rastros (tierra) o deambulan (aire) los muertos.

Lo orgánico es la tierra, pero también la vida de los cuerpos capaces de afectar y ser afectados y en perpetuo deambular, desplazarse. Por ello la novela queda abierta y en el viaje del final hay una cierta posibilidad de futuro, un nuevo nombre, una escritura: "Miré de frente la noche a través de la ventanilla del bondi. Largué el aire despacio mientras pensaba de nuevo en la tumba de mi vieja...y pensé que yo también quería, ahí afuera, un nombre para mí" (Reyes 2019:173).👇

## Bibliografía

- 1.- Boria, Adriana. "Sujetos del exceso: emociones e identidades sociales" en *Prácticas teóricas 3*. Córdoba: CEA UNC, 2019.
- 2.- Cortes Roca, Paola. "Narrativas villera. relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio" Monteleone, Jorge; *Una literatura en aflicción. Vol. 12. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires: EMECE editores, 2018. pp. 217-238.
- 3.- Iparraguirre, Sylvia. *La literatura argentina por escritores argentinos* Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.
- 4.- Lotman, Iuri; *La semiosfera I*. Ed. Frónesis, Valencia: España, 1995.
- 5.- Reyes, Dolores *Cometierra*. Buenos Aires, Editorial Sigilo. 2019.



Vampiros en Buenos Aires:

*Los anticuarios* de Pablo de Santis

5



# Vampiros en Buenos Aires: *Los anticuarios* de Pablo de Santis<sup>1</sup>

*"La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido".*  
Lovecraft

## 1- Pablo de Santis: figura de autor

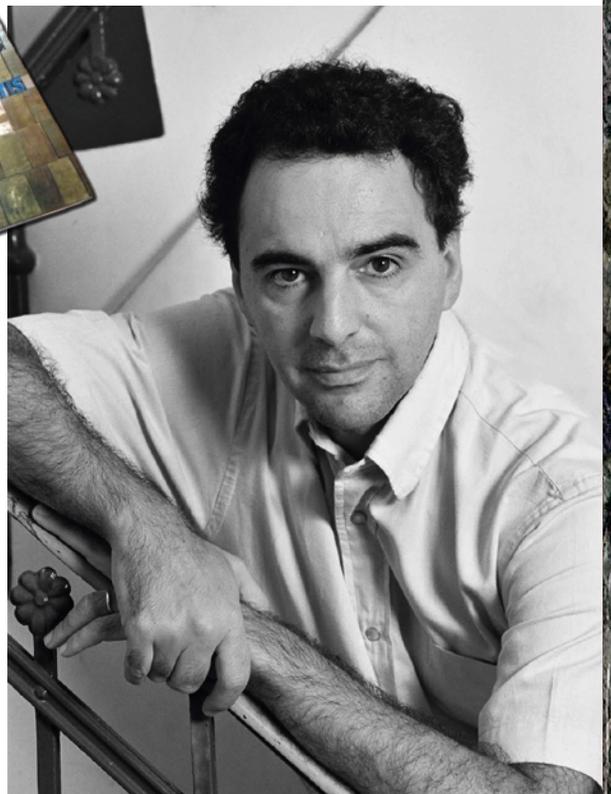
Pablo De Santis nació en Buenos Aires en 1963. Fue jefe de redacción de la revista *Fierro* y ha trabajado como guionista y escritor de textos para programas de televisión. Su primera novela *El palacio de la noche* apareció en 1987. En diciembre de 2000, Temas Grupo Editorial y Océano Ediciones publicaron en la Argentina, la versión gráfica de *La ciudad ausente* (segunda novela de Ricardo Piglia, del año 1992), con ilustraciones de Luis Scafati y adaptación de Pablo De Santis.

Ricardo Piglia en el Prólogo señala

La versión de *La ciudad ausente* que han realizado Scafati y De Santis trata por supuesto sobre eso: sobre réplicas y representaciones, sobre los espacios dibujados en la imaginación, sobre la percepción solitaria, sobre la ilustración de lo que nunca se ha visto. En definitiva, trata sobre el modo de hacer visible lo que ha desaparecido (Piglia 2008: 12).

Piglia hace referencia a la imaginación y a la percepción singular del mundo en la relectura que Scafati y De Santis hacen de su novela. Se puede pensar que esos son también los atributos de la literatura de De Santis. La imaginación, lo sabemos, es una propiedad fundamental de la buena literatura que tiene tanto en el policial cuanto en el fantástico y el gótico condiciones óptimas de efectuar. Por otra parte, la percepción es un ejercicio siempre renovado y fundamental de construir experiencia sobre el mundo y las cosas. Merleau Ponty sostiene que las vanguardias reponen ese sentido absoluto de la percepción como experiencia y retoman la premisa del empirismo: cuando se habla de un objeto *real* se está hablando, en verdad, de la percepción del objeto.<sup>1</sup>

Podemos preguntarnos entonces cuál es para Pablo de Santis el sentido de experiencia y en ese punto cuáles son



los atributos de su figura de autor. Giorgio Agamben nos indica "El autor se sitúa en el límite de los textos" y recupera esa idea de Foucault de que el autor no precede a la obra, sino que es simplemente una función, es decir, una subjetividad constituida y unificada en la obra (Agamben 2005: 81-94).

En principio, sabemos que Pablo De Santis es un alquimista que combina con eficacia el policial y el fantástico. Su juicio laudatorio sobre Adolfo Bioy Casares es indicativo de los atributos literarios que le interesan: "Desde la publicación de *La invención de Morel* en 1940 hasta sus últimos libros, escritos al filo del siglo y de su vida, Adolfo Bioy Casares se dedicó a imaginar cosas imposibles, y a hacernos creer esos prodigios."

De esta manera, ese verosímil fantástico que se funda en lo cotidiano es el dispositivo de su maquinaria literaria. En ese sentido, su literatura busca siempre una combinación peculiar entre el enigma, el misterio y el secreto y ese modo de conjugar las tres formas de lo no visible define su poética. Aquello que no puede descifrarse claramente (enigma), aquello que no se puede explicar (misterio), aquello que está oculto porque se decide su invisibilidad (secreto) dibujan un entramado productivo en las historias que imagina.

## 2- La forma del gótico criollo

*Los anticuarios* se publica en 2010 por Planeta Argentina. La novela toma un tema tradicional del gótico: el vampirismo. Sin embargo, la historia tiene visos del policial de enigma ya que la investigación, el enigma y el secreto serán puntos centrales en la narración. Así también, en el diseño de algunos personajes resuena el policial negro.

Los castillos tenebrosos y abandonados están reemplazados por caserones viejos y hoteles cerrados. La ciudad permite esa superposición que imbrica lo "real" cotidiano con una atmósfera que resignifica la tradición del gótico y traduce las marcas de origen: el misterio, la sed de sangre, el erotismo, la figura masculina tiránica, el libro secreto que puede salvar a los amantes, el amor enfermizo, los celos, los momentos de pánico son puestos a funcionar en la modernidad de una ciudad latinoamericana en los años cincuenta. En lo que está "cerca" toma cuerpo aquello ajeno y lejano.

Los anticuarios son vampiros que viven en Buenos Aires, evitan la luz del sol, son longevos, si mueren es de muerte violenta y son coleccionistas. El respeto a la convención es evidente. Si el fantasma es una representación de la ausencia, la corporeidad del vampiro le otorga una presencia efectiva en el tiempo y espacio en el que aparece, aunque su entidad se define en una suerte de "entrelugar". Si bien el vampiro está muerto, tiene todos los atributos de un ser vivo y su vitalidad depende de la sangre de los hombres. La condición eminentemente imaginativa de la configuración del personaje en las leyendas y en la literatura se determina a partir de una imposibilidad racional: la eternidad del cuerpo. El cuerpo es límite y definición de nuestro yo, determinación exacta de quiénes somos y, al mismo tiempo, constatación de nuestra finitud. El vampiro nos dice que esa precariedad ha sido abolida y que la muerte no es obstáculo para el deseo, el goce y las emociones de la vida.

El protagonista, Sebastián Lebrón, dueño de una librería de viejo trabaja como técnico en el diario *Últimas Noticias*. En la presentación del personaje, en la descripción de sus atributos y acciones una marca muy fuerte de la representación de esa cotidianeidad de los años cincuenta en Buenos Aires. Se trata del ejercicio de un realismo que tiene en el detalle su efecto y logra mayor eficacia en la aparición del misterio. Algo que no se puede explicar empaña ese vidrio limpio de lo real: en la última página del diario se

publican las palabras cruzadas, el horóscopo, las historietas y una sección titulada *El mundo de lo oculto*. Cuando enigmáticamente muere su autor, Sebastián ocupa su puesto. El clima se enrarece y ya no se puede ver con claridad.

Sebastián colabora en secreto y contra su voluntad para el Ministerio de lo Oculto informando al comisario Farías sobre los anticuarios. La idea de espionaje, control e investigación no solo gira el relato hacia el policial, sino que inscribe la novela en una larga tradición argentina: el uso "irreverente" del policial y la marca ficcional sobre un Estado paranoico.

Sebastián se transforma en un investigador obsesivo. Logra participar en una reunión en el hotel Lucerna, supuestamente cerrado, que sirve de lugar de encuentro a los cazadores de anticuarios. Los anticuarios se caracterizan por: '... la exagerada longevidad, la capacidad de evocar en los demás el rostro o los gestos de personas que han muerto y la sed de sangre, que los anticuarios llaman *sed primordial*' (De Santis 2010: 37). Allí Sebastián conoce al profesor Balacco y a su hija Ana Luisa. Es en este punto en el que la atmósfera gótica enrarece los aires policiales: vampiros, cazadores, misterio y el efecto que el gótico busca: el miedo. Montaigne en sus *Essais* se refiere a las consecuencias del miedo: su punto extremo es trastornar el juicio. De Santis propone ese juego en un marco histórico: la violencia tiene otras resonancias que aluden a la historia política del país. En *Miedo: una historia cultural*, Joanne Burke señala que los objetos del mundo que provocan miedo varían históricamente. Sin embargo, la novela apuesta a una suerte de trasposición de un elemento ajeno a la tradición propia para experimentar lo contrario a la presunción de Burke. Sin embargo, la variación histórica está en la representación del contexto que indica la adaptabilidad de esta comunidad secreta y eterna.

Lo inquietante de la historia es la multiplicidad de máscaras y la inversión de los lugares previsible del bien y del mal. El comisario Farías tortura a Sebastián. La sangre brota sin control. Los anticuarios logran salvarlo mediante una transfusión de sangre infectada de inmortalidad (De Santis 2010: 97). Las claves se multiplican; la tortura en un espacio cerrado y el complot como resistencia son elementos del relato que refieren la historia argentina.

En su Teoría del complot Ricardo Piglia señala: "El complot sería entonces un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política". (Piglia 2001, 265)

En la novela hay un doble complot: los anticuarios, por un lado, y, por otro, el Estado, con su Ministerio de lo oculto. Cada individuo es un instrumento de las acciones ocultas de un grupo secreto y esto implica necesariamente la transformación. El espejo, elemento fundamental del gótico, aparece en la novela como guiño de esta doble significación:

Llegamos a La Fortaleza. Bajé del auto con dificultad. Cerca de la puerta de entrada había un pequeño espejo redondo de marco dorado, rodeado de estantes con libros. Me miré: había perdido peso, había empalidecido. Los pómulos salientes, los ojos más grandes. Antes, al mirarme en un espejo veía la cara de un muchacho. Ahora tenía frente a mí la cara de un hombre (De Santis 2010: 99).



Al comienzo del capítulo, nos referíamos a las implicancias entre el misterio, el secreto y el enigma. La novela se mueve entre esos tres dispositivos. Si hay un enigma que debe descifrarse y comienza con un crimen, el misterio de una sociedad secreta se funda en el funcionamiento oculto de esa sociedad que el Estado debe investigar. Georg Simmel "Se coloca frente al círculo más amplio como otro círculo más reducido" (Simmel 1977: 410), ha señalado al respecto. Pero además la ecuación se completa con el texto secreto que conjura el final trágico de los amantes. Sebastián desesperadamente busca el libro secreto de los anticuarios, el *Ars Amandi*, que puede ayudarlo a evitar que su amor por Ana Luisa termine trágicamente: "-El *Ars Amandi* ha pasado de mano en mano. Es un libro del siglo XVII. Ahí está el secreto, se supone, para que uno de los nuestros pueda vivir en el amor sin terminar por devorar a su amada o a su amado" (De Santis 2010: 116). La custodia del libro secreto responde justamente a uno de los requisitos de su existencia. La tradición del manuscrito perdido, el incendio del viejo hotel, la muerte de los anticuarios y el final abierto completan la idea de la huella del gótico.

### 3- Los años cincuenta en la Argentina

El cronotopo que De Santis decide no es casual ya que busca la inscripción en una serie de la literatura argentina que refiere el peronismo.

Nos controlan a través del papel. La subsecretaría de difamaciones públicas, como la llamaba Sachar, nos tiene en la mira, pero mientras en el Ministerio de lo Oculto estén contentos, todo va bien. Unos burócratas nos salvan de otros burócratas. ¿Leyó *La Ilíada*? ¿Vio esos dioses que cinchan para uno u otro, según las circunstancias, un poco por celos, otro poco porque no tienen mucho que hacer? Así son los funcionarios para nosotros, nuestras modestas deidades justicialistas (De Santis 2010: 62).

Esta idea de un Estado controlador refuerza la marca de un complot y señala la dicotomía ellos/nosotros que será un dispositivo interpretativo en la política argentina.

Así también la referencia al mito de Eva Perón es otro elemento fundamental para su inscripción en la serie: 'La gente reunida en la acera ,...decía en voz baja: se ha matado por amor, cayó por accidente, murió de tristeza por la muerte de Eva Perón' (De Santis 2010: 163).

Otro de los acontecimientos narrados es el Golpe de Estado: 'En el año 55 las bombas que cayeron sobre la plaza me sorprendieron en una librería que estaba en un sótano,' (De Santis 2010: 194). Sin embargo, el personaje nos advierte que: 'Los anticuarios teníamos una historia secreta, y esa otra historia, que retumbaba allá afuera, no me incumbía' (De Santis 2010: 194).

### 4- Coda A

En un artículo que De Santis publica en el diario *La Nación* propone un juego sugerente: pensar para cada género un artefacto óptico que le sirva de símbolo. Así el catalejo, o la lupa definen modos de ver las cosas del mundo. Respecto de la literatura fantástica De Santis señala: " Este género ve el mundo a través de vidrios empañados, rendijas, ojos de cerradura, puertas entreabiertas" (De Santis 2012, s/n)



Su novela diseña una combinatoria de esos aparatos ópticos que define lo fantástico en la resignificación de lo gótico pero el vidrio empañado que propone para pensar el género tiene zonas donde se atisba con claridad una lectura de lo político.

Si bien el fantástico y el gótico no son la misma cosa, el vínculo entre los dos es fuerte: se trata, como bien señalaba el propio De Santis, de la óptica particular del vidrio opaco que distorsiona y problematiza lo que creemos lo real. En *Los anticuarios* persisten las formas del gótico que constituyen la particular tradición de la literatura fantástica latinoamericana.

La novela de De Santis elige cruce de tradiciones para construir su mundo de ficción que funciona a partir de un texto que nos muestra parte de ese mundo inventado. Sabemos- gracias a la teoría de los mundos de ficción enunciada por Pavel y Dolezel- que hay una gran diferencia entre el mundo de ficción y el texto que se escribe sobre ese mundo. El concepto de "estructura saliente" que Pavel acuña determina la distancia del mundo posible con respecto al mundo real. *Los anticuarios* es un texto sobre un mundo familiar (la ciudad de Buenos Aires) en un tiempo histórico cercano (los años cincuentas) pero que refiere la persistencia de formas antiguas de pensar y percibir lo humano.

Es, en este sentido, que quisiéramos pensar la novela en una constelación particular. María Negroni en tres libros de ensayos, *Museo Negro* (1999), *Galería fantástica* (2009) y *Film noir* (2015), despliega varias hipótesis sumamente revulsivas sobre la estética gótica. Negroni sostiene: "Leo la literatura fantástica, en especial la literatura fantástica latinoamericana, como una deriva concentrada y sutil de la literatura gótica de los siglos XVIII y XIX." (Negroni 2015: 157)

Si De Santis elige el vampirismo como dispositivo gótico de su novela y da una vuelta de tuerca a las nociones del bien y del mal que el dispositivo conlleva (los vampiros salvan al protagonista de la violencia del Estado) podemos leer, entonces, la operación política de su decisión. Cuando Negroni analiza *Drácula* se pregunta: "¿Cuál es el crimen que ayuda a develar Drácula?" y concluye: "Tal vez convenga recordar que las primeras historias de vampiros que escribieron Lord Byron y Polidori en Villa Diodati (Ginebra, 1816) coinciden con el surgimiento de la sociedad industrial, con la oscuridad viscosa de las fábricas y los vericuetos de su violencia" (Negroni 2015: 58). De la misma manera,

conjeturamos, la novela de Pablo De Santis nos propone una relación diferente con lo invisible de lo visible.

## 5- Coda B

*Transilvania express Guía de vampiros y de monstruos* es un libro para chicos que Pablo de Santis publica en 1994. El libro es una suerte de catálogo de vampiros, monstruos y otras criaturas horrosas y populares. Si seguimos sus metáforas ópticas para analizar la literatura, podemos pensar que este libro infantil es como una lupa que mira con cuidado esas figuras que provocan miedo para cuestionar el efecto y hacer de lo desconocido algo familiar. Vemos ahí una procedencia de esa inversión de lo dado que resulta *Los anticuarios*. 🐾

---

## Notas

1.- Este trabajo tiene una primera versión. Bueno, M y Orlowska "Los anticuarios de Pablo De Santis y la tradición del gótico en la literatura argentina" en *Románica Silesia* N11.

2.- Ver en <http://www.loa.org.ar/espacioDetalle.aspx?ID=03d437a7-6115-4dc1-82d9-811c92390092>

---

## Bibliografía

1.- Agamben, Giorgio. *Profanaciones Buenos Aires*: Adriana Hidalgo, 2005.

2.- De Santis, Pablo "Los cristales prodigiosos de la ficción". *ADN Cultura, La Nación*. Buenos Aires: 28 de setiembre, 2012

*Los anticuarios*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, colección Ancora y Delfín, 2010.

3.- Merleau-Ponty Maurice. *El mundo de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

4.- Montaigne, Michel de, *Ensayos*. México: Conaculta-Océano, 1999.

5.- Negroni, María. *La noche tiene mil ojos*, Buenos Aires: Caja Negra editora, 2015.

6.- Piglia, Ricardo. "La ficción paranoica". Buenos Aires: Diario Clarín, 05 de mayo, 1991, pp. 4.

*Teoría del complot*, Buenos Aires: ed, Mate, 2007.

*La ciudad ausente*: La novela gráfica. Ilustraciones Luis Scafati. Adaptación y prólogo Pablo de Santis, Madrid: Libros del Zorro Rojo, 2008.

7.- Simmel, Georg. *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Revista de Occidente, 1977. Vol 1.



El gótico en la obra  
de Luciano Lamberti:  
apropiación y desplazamiento

6



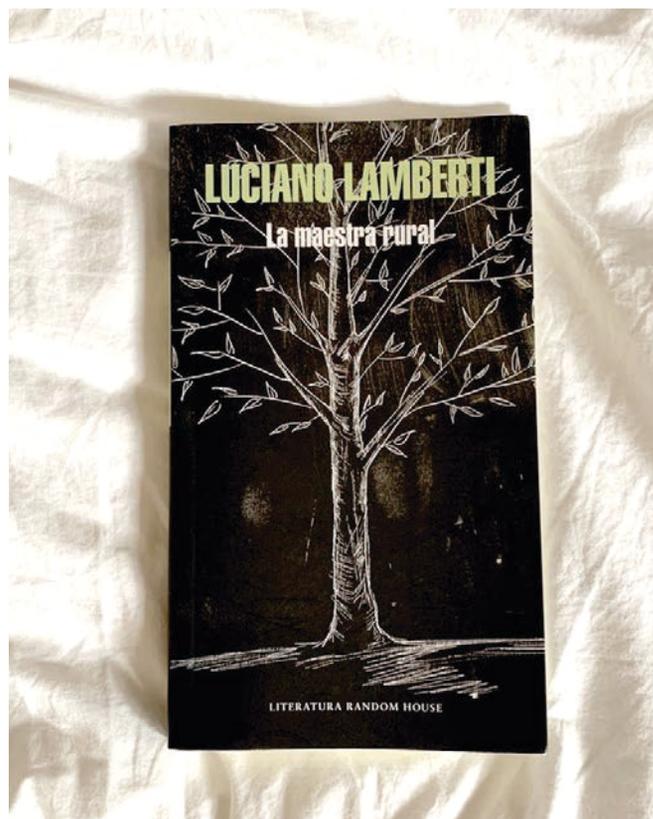
# El gótico en la obra de Luciano Lamberti: apropiación y desplazamiento

Imagen de escritor, escena inicial: en su casa prácticamente no hay libros (recuerda uno sobre cómo aprender a nadar). El niño transcurre sus últimos meses de la escuela primaria cuando una tía que trabaja en una biblioteca le envía una bolsa negra de consorcio con libros que, por algún motivo, ya no tienen lugar allí. Entre ellos se encuentran *Cementerio de animales* y *Misery*, de Stephen King, este último con traducción de César Aira, que el chico devora en unos pocos días. A partir de ese bautismo, el niño se une a la religión Kingneana para construir, años más tarde, un universo narrativo que es devoción y homenaje y, a la vez, apropiación, desvío y desplazamiento.

Luciano Lamberti forma parte del grupo de escritoras y escritores argentinos contemporáneos que desde hace ya un tiempo se han instalado con fuerza en el campo literario nacional y, varios de ellos, tienen proyección internacional, y a quienes con afán generalizador denominamos “escritores de posdictadura” aunque se trata de un grupo heterogéneo.

El surgimiento y consolidación de esta nueva narrativa argentina – NNA- (Drucaroff 2011), habilitó una posibilidad que exploran varias de las ficciones contemporáneas: leer la historia argentina reciente mediante el género *fantástico*, entendido en términos de Rosemary Jackson (1986). En este sentido, *La maestra rural*, novela publicada por Luciano Lamberti en 2016, ofrece una nueva mirada, construida a partir de un desplazamiento, de un error deliberado, de una distorsión, de algunos momentos de nuestra historia.

Ese procedimiento no es nuevo en la literatura. En este sentido, podríamos pensar, por ejemplo, en el *Esperpento*, creado por Valle Inclán en las primeras décadas del siglo XX. Un modo de ver la realidad que se extendió a toda su obra y se convirtió en su poética, y al que él mismo definió en *Luces de bohemia*:



Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas" (Valle Inclán 2009: 146).

Aunque como es evidente, dar cuenta de la realidad mediante su distorsión viene de antaño, si debemos decir que tiene una interesante proyección en los trabajos de estos escritores y escritoras de postdictadura. En este sentido, me interesa sumar los nombres de Mariana Komiseroff, Leonardo Oyola, Dolores Reyes, Samantha Schweblin, Juan Diego Icardona, Federico Falco y Félix Bruzzone, sólo por citar algunos, que acompañan a Luciano Lamberti.

Como anticipara, esa mirada deforme de algunos momentos de la historia argentina se halla en muchos de los sucesos narrados en *La maestra rural*. Por ejemplo, los sueños científicos del peronismo (encarnados en una vacuna que permite el rejuvenecimiento de uno de los personajes), la guerra de Malvinas o la década del 70. Cuenta Mariana, uno de los personajes de la novela:

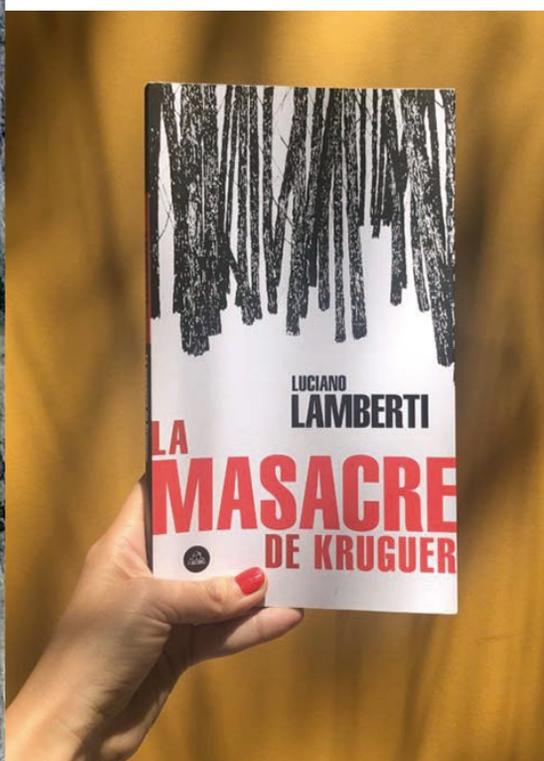
Mi padre desapareció el 3 de enero del año 1971" –Dice "Yo misma me acostumbré a no tener padre. Si alguien me preguntaba, respondía: Es una larga historia. Y si ese alguien, un chico con el que estaba saliendo, insistía con la pregunta, la respuesta era más o menos siempre la misma:

- Desapareció
- ¿En la dictadura?
- No, no, mucho antes. Principios de los setenta.
- Pero era militante.
- No, qué va a ser. Era lector de La Nación. (Lamberti 2016: 126)

La entonación, la *modulación* (Drucaroff, 2016), cargada de seriedad y dramatismo en escritores y escritoras de generaciones anteriores, es ahora muy diferente<sup>1</sup>. Por su parte, Lamberti evita de manera tajante cualquier atisbo de seriedad o solemnidad. Se desplaza y explora esos temas desde otro ángulo. Es así como esta estética deformada y deformadora introduce lo extraño como parte intrínseca de la realidad.

Por otra parte, me interesa traer aquí dos características de este autor, que comparte con otras/os integrantes de esta "generación". Me refiero al hecho de ser admiradores confesos de Stephen King<sup>2</sup> y servirse de determinados procedimientos propios del género de terror para construir su narrativa.

No obstante, su obra forma parte de la tradición literaria argentina en tanto es un ejemplo de las derivaciones del modo gótico reconocidas por Julio Cortázar (1975). En este sentido, en su novela *La masacre de Kruguer*, lo siniestro (Freud 1973) implica generar el efecto deseado a partir de presentar un cos-





tado desconocido en situaciones y personajes que son, para el lector, familiares. Es este, entonces, un eje de análisis interesante: indagar cómo funciona esa idea en aquellas producciones del escritor cordobés vinculadas al terror.

En primer lugar, digamos que, en esas obras, el horror suele manifestarse en ciertos lugares, personajes y situaciones que se van convirtiendo en una constante de sus narraciones. Así, es habitual encontrarla, por ejemplo, en una casa, como en varios cuentos de *La casa de los eucaliptus* ("La ventana", "Muñeca", "La visita" y el cuento que da título al libro). Respecto a este punto, repararemos en la representación que este lugar ha tenido en obras emblemáticas, tanto en la literatura argentina como en la norteamericana. Señalo esta particularidad porque parto de la premisa de que hay relaciones muy estrechas entre la narrativa de terror de escritores argentinos contemporáneos y las de autores/as del mundo anglosajón, tanto con el denominado "gótico sureño" como con la literatura norteamericana actual. En este sentido, es difícil no asociar este aspecto con *Casa tomada* de Cortázar y las casonas de *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez; y, por otro lado, *La caída de la casa Usher* de Poe o *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson, solo por mencionar algunos ejemplos.

El paisaje que rodea ese locus, además, acompaña y cumple un rol importante. Sin embargo, en el caso de la obra de Lamberti, el peligro está siempre latente, en pueblos chicos rodeados de campo (Acapulco, Kruguer) o en barrios a las orillas de las grandes urbes. Lugares alejados de las grandes ciudades, lejos de la "civilización" y, en consecuencia, cercanos a la "barbarie". Resulta evidente que esa elección colabora en la creación de un clima que lleva al lector hacia un lugar en el que es posible la aparición de algo inesperado, pero a la vez probable. Esta conjunción de contrarios potencia el sentimiento de intranquilidad en el receptor.

Un efecto que también se logra en muchos de sus relatos es la crueldad de los niños, una de las características góticas que ya ha sido señalada por María Negroni (2015), por la relación que existe entre la infancia y lo atroz. La niñez, quizás por tratarse de una esfera desconocida por el mundo adulto, genera una perturbación en el lector/especta-

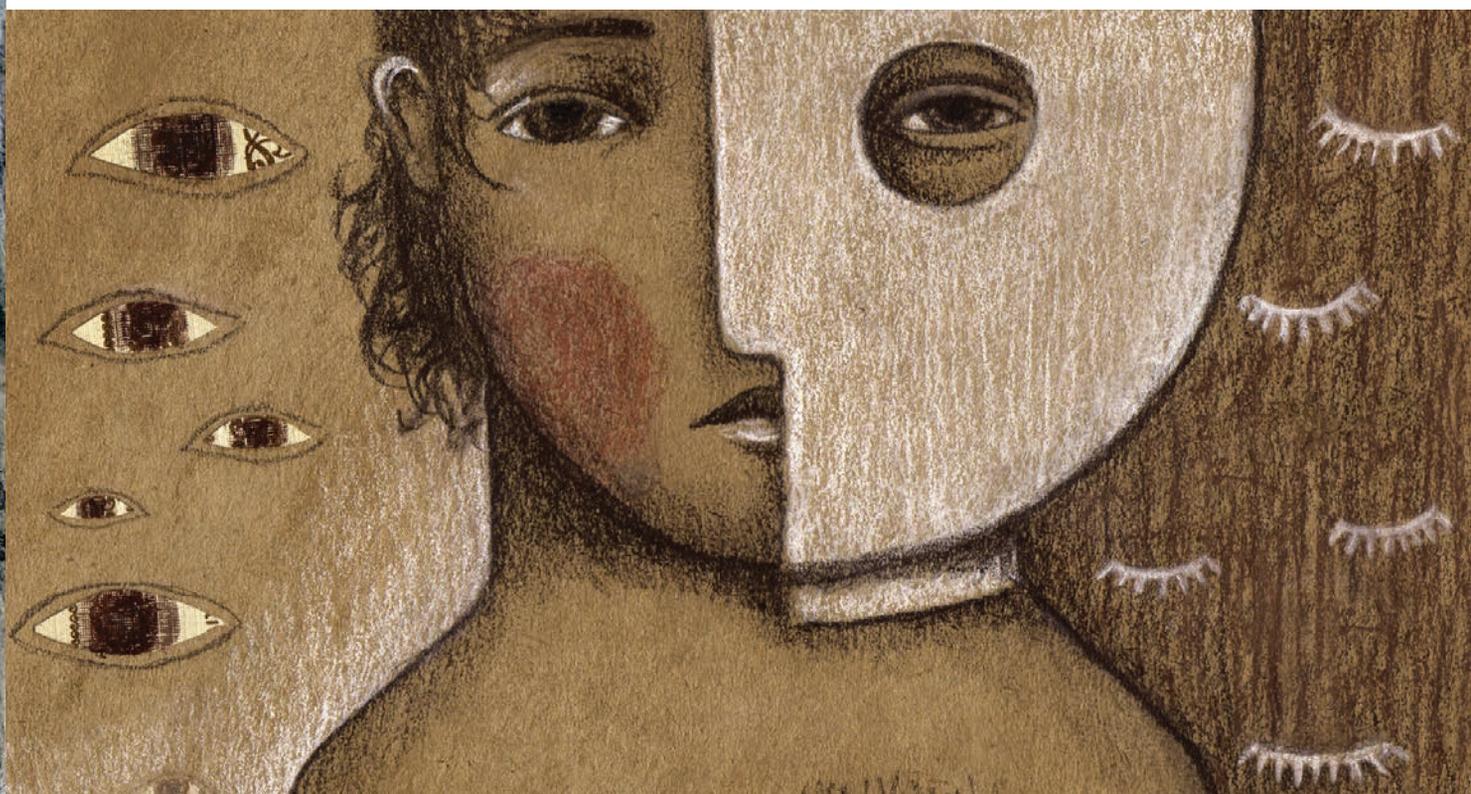
dor. Además, tal como afirmó Cortázar, “salvo que una educación implacable se le cruce en el camino, todo niño es en principio gótico” (Cortázar 1994: 146). Así, en el cuento *Muñeca* leemos la siguiente descripción: “eran chicos malos. Ya sé que no hay chicos malos, que todos merecen el reino de Dios, pero éstos eran más malos que la mierda, disculpando la expresión. A los demás les daban miedo, y con razón porque apenas podían les saltaban a la cara, los mordían, les pegaban. Torturaban a los perros, los quemaban, les reventaban los ojos.” (Lamberti 2017:129), en tanto, en el cuento *Acapulco*, un grupo de niños asesina a golpes a un homosexual.

Luego, se observa una constante en la narrativa de Lamberti. Y es que el origen de la maldad se halla en la mente del ser humano. Así, el meteorito que cae en el pueblo de Kruguer y que desencadena una serie de conductas extrañas que finalizan en una masacre, no hace más que activar una suerte de dispositivo que ya estaba instalado, desde mucho antes, en las mentes de los personajes. Los protagonistas de *La masacre de Kruguer* (2019) no solo intuyen, sino que saben que algo terrible ocurrirá en el pueblo. Sin embargo, ya sea por omisión o negligencia, nadie puede evitarlo, porque chocan con su pensamiento racional.

En este sentido, una sociedad que coloca a la razón en un pedestal y delezna todo lo que allí no encaja, que racionaliza todo hasta el extremo, que ha perdido todo vestigio de pasión, sentimiento y empatía, es el escenario ideal para que una masacre suceda. Se esgrime, entonces, una advertencia: es posible que las luces del conocimiento y la razón no hagan otra cosa que encandilar. O, visto desde otro lado, lo que comúnmente tacharíamos como irracionalidad puede convertirse en un camino hacia la verdad mucho más potente de lo que creemos.

En sus obras, los límites entre la cordura y la locura son difusos. La locura nunca es una cuestión individual. Aunque se manifieste solo en un personaje, la idea que la obra sustenta es que todos corren ese riesgo, y eso involucra también al lector. Se lee en el texto que “El hielo de nuestra cordura es fino y frágil” (Lamberti 2019: 106).

También, lo familiar y lo conocido provoca lo siniestro. “Juancito, tu vecino, puede salirse en cualquier momento de control y abrirle el cuello a su familia con un cuchillo”;



“Laurita, tu vecina, puede salirse de control en cualquier momento y prenderle fuego a su auto” (Lamberti 2019: 105 - 106). Los monstruos, los espíritus o las apariciones no se presentan en la obra de Luciano Lamberti como algo lejano sino conviviendo de manera cotidiana con situaciones cercanas y personajes que les son familiares y como una amenaza siempre latente, que pone en evidencia, en definitiva, la fragilidad de las certezas. Y es en ese gesto en el que el lector vislumbrará en toda su intensidad lo verdaderamente ominoso. 🐼

## Notas

1.- Afirma Elsa Drucaroff: “El ingreso de estos nuevos jóvenes a la escritura durante la década del ‘90 supuso, tanto en poesía como en narrativa, el abandono de ciertas entonaciones concretas. [...]El nuevo cuento logra una modulación que evita la seriedad y el dramatismo de la narrativa anterior, incluso cuando relata algo tremendo. Tono socarrón o directamente sarcástico (y si no, neutro). [...] La socarronería y sus gestos afines constituyen el *principio constructivo* (en términos del formalista Tinianov) de la NNA” (Drucaroff 2016: 25-26).

Esta nueva *modulación* puede verse también en el cine argentino contemporáneo. Así, por ejemplo, en “Historia de lo oculto” (Cristian Ponce, 2020), en una Argentina paralela, las islas Malvinas se han convertido en uno de los principales atractivos turísticos del país.

2.- ¿Qué escritor/a vivo admira más? “Hay muchos. Stephen King, por ejemplo.” En Cinco preguntas: Luciano Lamberti. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=pQVC3OgjNG4>

Dice un personaje de *La masacre de Kruguer* al llegar al pueblo: “Estaba buenísimo el lugar. Y sí, también era un poco aterrador. Un lugar para escribir una novela y para matar a tu familia con un hacha. Ambas cosas.” (Lamberti, 2019: 26), en una clara referencia a *The Shining*, tercera novela de terror del escritor norteamericano.

## Bibliografía

1.- Bustos, Inti. “Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilbarbarie en Bajo el agua negra de Mariana Enríquez.” *Boletín GEC [Universidad Nacional de Cuyo]*: 2020, 25: 28-43.

2.- Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” en *Obra crítica/3*, Julio Cortázar. México: Alfaguara. 1994.

3.- Drucaroff, Elsa. Los prisioneros de la torre. Buenos Aires: Emecé. 2011.  
“¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?” *El matadero* [UBA]: 2016, 10: 23 – 40.

4.- Freud Sigmund (1973). “Lo siniestro 1919” en *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. 1973.

5.- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora. 1986.

6.- Lamberti, Luciano. *La casa de los eucaliptus*. Buenos Aires: Literatura Random House. 2017.

*La maestra rural*. Buenos Aires: Literatura Random House. 2016.

*La masacre de Kruguer*. Buenos Aires: Literatura Random House. 2019.

7.- Negroni, María. *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. 2015.

8.- Valle Inclán, Ramón. *Luces de bohemia*. Buenos Aires: Dunken. 2009.





La matriz gótica de la narrativa  
de Mariana Enríquez

7



# La matriz gótica de la narrativa de Mariana Enríquez

Mariana Enríquez<sup>1</sup> ya tiene una imagen de escritora construida a través de los medios y de las redes sociales, lo que da cuenta de su lugar en el campo literario y cultural. Ese lugar es el que han disputado y hoy podemos decir que han ganado las escritoras, lo que la crítica ha visto con buenos ojos porque representa un cambio con respecto a los modos en que se configuró el canon de la Literatura Argentina.

También tenemos que reconocerle que su narrativa reivindica el lugar de un género que fue leído como literatura menor; la narrativa de terror ha ocupado un lugar marginal en cuanto a la recepción porque se la ha considerado destinada al ocio y consecuentemente, también fue relegada por los estudios académicos.

De su imagen nos interesa particularmente que se autodefine como una escritora gótica y así nos da una línea de lectura. En su obra constituida por crónicas, cuentos y novelas, se lee el modo gótico por lo tanto se inscribe en el género fantástico.

Este escenario da lugar a una pregunta: ¿Cómo se lee el modo gótico en su obra? La crítica y nuestra propia investigación ha dado sus respuestas. Hemos sostenido que

el fantástico en su obra habla de lo real: de las huellas de la Dictadura militar, los efectos del capitalismo, la cuestión del género sexual. Por otra parte, hemos analizado cómo su narrativa se articula en torno a las características del modo gótico estudiadas por teóricos de la cultura<sup>2</sup>: Sin embargo, la publicación de *Nuestra parte de noche* modifica la pregunta inicial. La novela dialoga con sus cuentos y sus crónicas, por lo que produce una línea de fuga una ampliación de nuestra perspectiva. Observamos que a través del prisma de la novela se puede realizar una relectura de esos relatos, en tanto en un gesto infinito la narración explica un hecho fantástico y extraño con otro también fantástico. Así, por ejemplo, los desplazamientos y las transformaciones del cuento *La casa de Adela* en la trama de la novela, es una lectura muy productiva. La construcción de la novela se apoya en la convivencia de diversos géneros: el relato de viaje, la autobiografía, la crónica, la *nouvelle*, la literatura juvenil. El cuento proporciona el *tópico interdiscursivo dominante* (Angenot 1998,72-74), el secreto: la falta del brazo y la desaparición de Adela, pero luego a partir de una modificación de su constitución familiar se





introduce el tópico de la orfandad que analizado en su peso político nos remite a las consecuencias de la Dictadura sobre la sociedad y desde el punto de vista de la construcción del género, transforma la aventura juvenil en un relato de terror.

Entonces, ante esta evidencia, la pregunta más pertinente sería ¿Cómo construye ME el género de terror? ¿Cómo construye su narrativa? Nuestra respuesta es que hay en su obra una *matriz gótica*, que se sustenta, a nuestro juicio en tres aspectos.

El primero, es el tratamiento de la espacialidad y la temporalidad, que conlleva un planteo acerca del modo en

que conocemos la realidad y también acerca de cómo se constituye el mundo que habitamos. Por ejemplo, en la novela, el secreto está espacializado en la puerta. Mijaíl Bajtin dice que “En la literatura el cronotopo del umbral siempre es metafórico y simbólico”. (Bajtin 1986, 458) No es esta una excepción por eso creemos que la puerta tiene el valor representativo del umbral porque es el lugar de articulación entre dos mundos, uno material y determinado espacial y temporalmente y el otro desconocido, un mundo fantástico en el que el espacio y sus habitantes son expresión de lo abyecto y en el que el tiempo biográfico está suspendido. Es a propósito del umbral que podemos hablar de una trama visible para reconstruir e interpretar, y una trama invisible, una es del orden del saber y la otra de las creencias y de la imaginación. La puerta también simboliza el límite del conocimiento tanto para el protagonista, Gaspar, como para el lector. Por consiguiente, el secreto puede leerse como metáfora del gótico. Por un lado, porque representa el desafío epistemológico que expresa la dualidad de la realidad, la existencia de otros mundos, escapando así a las “cárceles de la razón” (Negroni 1999) Por otro lado, porque es como el fantasma, siempre está allí, aunque no se ve. Luego, crea la ambigüedad e incertidumbre que Fred Boating (1995) le ha conferido al gótico.

El segundo aspecto que constituye la matriz gótica, es el diálogo con otras formaciones culturales, una práctica estética contemporánea por la que “...las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes” (Ranciere 2013: 27) y que han contribuido a la supervivencia del gótico. Basta prestar atención al título de los capítulos de la novela para reconocer la voluntad de la autora de demostrar “la porosidad de las fronteras entre los diferentes campos de la estética” (Garramuño 2009:14) ya que aluden a diferentes manifestaciones artísticas. Por ejemplo, *Flores negras que crecen en el cielo* es una exposición realizada en Valencia en el 2008, de la obra de Orjis, que es principalmente fotográfica, aunque con acercamientos claros al video y a la escultura.

De los diferentes lenguajes que se articulan en el tejido textual es el cine el que tiene una notable gravitación, como la misma autora lo ha reconocido, y a nuestro juicio, esa interacción está articulada por un dispositivo que es la *imagen intolerable*. Adherimos a la afirmación de Jacques Ranciere cuando dice que “las palabras... Son imágenes, es decir formas de redistribución de los elementos de la representación” (Ranciere 2013: 97).

Es muy ilustrativo el cuento *Las cosas que perdimos en el fuego*, ante cuyas imágenes cabe preguntarnos en qué lugar nos deja lo ominoso como espectadores. En efecto, la mirada se posa en un retrato que la potencia de la palabra ha convertido en una imagen intolerable

Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda... con su boca sin labios, una nariz pésimamente reconstruida, le quedaba un ojo solo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello una máscara marrón recorrida por telarañas, En la nuca conservaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba el efecto máscara: era la única parte de la cabeza que el fuego no había alcanzado. (Enríquez 2016: 185)

Esta imagen espacializada y textualizada genera el interrogante ¿qué es lo que la hace intolerable? El acto monstruoso se expande, no queda reducido solo a quien ha cometido la acción, sino que alcanza a quienes viéndolo en ese rostro quemado retiran la mirada. Por eso esa imagen juega entre lo visible y lo invisible y descansa sobre el efecto que provoca en el espectador: el horror.

Asimismo, un ejemplo tomado de la novela nos demuestra que lo visual es un régimen de expresión que, en confluencia con la trama del relato, desplaza las motivaciones hacia el efecto: "Su padre volvió a la orilla y cavó con las manos más animal que nunca (...) eran caníbales bajo la luna, embarrados, llenos de olor a río" (Enríquez 2019: 302-303)

Por otro lado, estas imágenes, nos obligan a replantearnos: "...qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción" (Ranciere 2013:102), es decir que esta práctica alberga un potencial político muy intenso que nos lleva al tercer aspecto constitutivo de la matriz gótica de su obra: las figuraciones del horror.

Partimos de la idea de que las figuraciones del horror crean un nuevo modo de producción de la subjetividad cuyos componentes son el miedo, el terror y el horror. La noción de figuraciones de Rossi Braidotti (2002) permite trazar una cartografía que explica nuestra localización en el presente, aunque Felix Guatari, (2013) aporta una perspectiva central cuando sostiene que es el agenciamiento colectivo de enunciación el que produce la subjetividad, por lo tanto, esta es "*manufacturada*" (49) En este marco, entonces el mapa nos permite analizar como participan los tres elementos en la narrativa de ME. Sostenemos que en su obra el terror es el principio de causalidad del miedo y del horror. En el capítulo de la novela, *El pozo de Zañartu*, Olga Gallardo, la cronista dice "Apenas puedo salir de mi casa sin mirar sobre mi hombro" (Enríquez 2019:516) como una forma de representar al miedo que se ha naturalizado en las conductas sociales, y por lo tanto las controla. Es un miedo que paraliza y que silencia. Ahora bien, ¿de dónde proviene? Del terror de Estado sostenido por el poder económico de blancos y europeos, cuyo origen se remonta al pasado fundacional de la nación y se ha repetido a través de la historia, pero también proviene de las fuerzas que rigen la sociedad capitalista. aun en la vida democrática. (Fisher 2016: 13) En este sentido recordemos el relato *El chico sucio*, en el que lo inquietante está localizado en el barrio, al que describe como un lugar que "...*quedó marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado*" (Enríquez 2016: 10) y en la oposición entre la vida que llevan las personas del barrio y la actitud del resto de los habitantes de la ciudad., en los que descubre la indiferencia, la falta de solidaridad y el asco: "Los pasajeros contiene la pena y el asco,



el chico está sucio y apesta, pero nunca vi a nadie lo suficientemente compasivo..." (Enríquez 2016: 12)

En cuanto al horror, le debemos a Julio Cortázar (1979) que llamara la atención sobre lo ominoso freudiano en la literatura gótica rioplatense, aunque como categoría antropológica alcanza su máxima expresión en lo abyecto. (Kristeva 2011).

En este marco, nuestra primera hipótesis es que las figuraciones del horror que constituyen la matriz gótica de su narrativa descansan sobre figuraciones de lo humano en las que prevalecen las monstruosidades, porque el exceso y el desvío se halla sobre todo en las acciones y en la trama de causalidades que las impulsan. Estas causalidades no siempre son visibles de allí que se convierten en espacios generadores de lo espeluznante, y siempre están fuera de la lógica de la razón, por lo que traen al texto lo siniestro. Siempre están dirigidas al otro y además todos son capaces de realizar acciones monstruosas, por lo tanto, afecta al cuerpo social. La consecuencia es la deshumanización, por un lado, porque transforma al otro en objeto, en un cuerpo que no importa, o en animal y también porque no hay conciencia moral.

El horror está también en la contradicción entre la apariencia de esa sociedad inmersa en la cotidianidad y en su mundo privado, indiferente ante la crueldad, y el horror de los acontecimientos. Así vemos como, la desaparición de Adela se transforma en un espectáculo, el sufrimiento de Gaspar se justifica, porque "Juan es un buen hombre", dice la madre de Vicky, que, aun siendo médica, se niega a ver las evidencias del maltrato en el

cuerpo del niño. La convivencia de esas dos realidades concentra un axioma político: el terror provocado por el poder acontece con la complicidad, el silencio, la indiferencia de la sociedad. Lo gótico es un prisma desde el cual se visibilizan otras facetas del mundo social.

Luego, estas acciones también desarrollan figuraciones de las subjetividades femeninas contemporáneas. La representación de las maternidades es un ejemplo: la madre-monstruo (*Las cosas que perdimos en el fuego*); el incesto (*Pablito clavó un clavito*), el tópico de la orfandad. Podría decirse que el capítulo *La cosa mala de las casas solas* está centrado en la orfandad de Adela, sin embargo, no es la única niña huérfana de la novela, ya que encontramos otras orfandades: la de Gaspar, la de Pablo, la de Juan y la de Rosario y Esteban y en cada una se observan matices que involucran al género.

En cuanto a Gaspar, el lugar de protección lo toma el varón. Tres varones, Juan, Luis y Esteban, establecen una relación amorosa con Gaspar en distintos momentos de su vida. Tres relatos tres variantes del sentimiento asociado a distintas emociones y actitudes: el temor y el dolor; la ternura y la contención; la lealtad y la obediencia respectivamente. Así como la orfandad de Adela, revela la violencia y el terror del Estado, la de Gaspar, le da visualidad al poder de la Orden, donde se conjugan el poder económico y político de las familias de los inmigrantes ingleses que han constituido a lo largo de la historia de nuestro país, las clases sociales privilegiadas y colaboradoras de las Dictaduras.

A modo de conclusión subrayamos otra faceta relevante de la escritora<sup>3</sup>: Se identifica como perteneciente a una generación que no solo lee literatura, "respetable", sino todo lo que "es literatura que interesa y las narrativas de internet también lo son..." Luego, sostiene que "El terror codificado como genero no se parece en nada al miedo" porque tiene el espesor de representar un trauma que se modifica según la época, por eso dice "En nuestra generación lo terrorífico es no saber sobre tu identidad". Así entendido el terror evita el peligro de ser interpretado como banal porque "hay un desorden del discurso que está acompañado generacionalmente, y se define en relación con referencias reconocibles.". Nuestra lectura ha pretendido reconocer como construye ME el género de terror en relación con esas referencias reconocibles.👇



## Notas

- 1- En adelante ME.
- 2.- Bajtin (1986); Amicola (2003), Negroni (2015;2010;2007;1999), Goicochea (2016, 2017).
- 3.- Ver: <https://www.infobae.com/cultura/2020/06/07/una-hora-con-mariana-enriquez-miedos-influencias-nuevos-desafios-y-deseos-de-la-reina-de-la-literatura-de-terror-en-espanol/>

## Bibliografía

- 1.- Angenot, Marc. *Interdiscursividades. De hegemonía y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1998.
- 2.- Bajtin, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. México: SXXI,1986.
- 3.- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge,1995.
- 4.- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2002.
- 5.- Cortázar, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata" *Obra crítica/3* (ed. a cargo de Saúl Sosnowski). Madrid: Alfaguara. 1994. {1975}.
- 6.- Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama, 2016.  
*Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires, Anagrama, 2016.  
*Nuestra parte de noche*. Buenos Aires: Anagrama, 2019.
- 7.- Garramuño, Gabriela. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- 8.- Guatari, Félix y Rólnik,Suely. *Micropolíticas. Cartografía del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.
- 9.- Kristeva, Julia. *Poderes del Horror*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.
- 10.- Negroni, María. *Museo Negro*. Buenos Aires: Norma, 1999.
- 11.- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2013.



Tonalidades góticas en las series  
televisivas argentinas: imágenes de  
la noche y la violencia suburbana  
en *Un gallo para Esculapio* (2017)

8



# Tonalidades góticas en las series televisivas argentinas: imágenes de la noche y la violencia suburbana en *Un gallo para Esculapio* (2017)

Este capítulo busca explorar el modo en que algunos lenguajes de la cultura actual innovan por su capacidad de jugar con la truculencia, el estremecimiento y todos esos engranajes que administran el miedo, en una vacilación genérica que rescataría cierta tonalidad gótica. Basta echar una mirada a lo que hacen hoy las series televisivas, y un buen ejemplo puede encontrarse en la más reciente creación del reconocido cineasta Bruno Stagnaro: *Un gallo para Esculapio* (2017). Resultado de una co-producción entre *Underground* y la cadena extranjera TNT, esta ficción -por cierto, celebrada por la crítica- no solo supone un fuerte intento nacional por apuntar a ese público transnacional que las series persiguen, sino además una narrativa que se resiste a una clasificación precisa, pero que acentúa cierta "sensibilidad gótica", propia de toda una serie negra que, según intuye María Negroni (2015: 24), aún persevera.

La serie se ocupa de contar la historia de Nelson (Peter Lanzani) quien, acompañado por un gallo de riñas, viaja desde Misiones hacia un conurbano bonaerense asolado por la delincuencia y la violencia más sórdida. El objetivo de esta travesía es dar con el paradero de su hermano Roque, instalado años atrás en Buenos Aires y de quien nada se sabe desde hace un buen tiempo.

Con un pequeño bolso y un trozo de papel con una dirección mal escrita, Nelson y su gallo deambularán por los rincones del conurbano hasta toparse con una banda de piratas del asfalto en la que, para sorpresa del protagonista, Roque participó, huyendo después de manera misteriosa. En la búsqueda de la verdad, Nelson se infiltrará en esta comuna de criminales liderados por Chelo (Luis



Brandoni), quien terminará asumiendo una suerte de rol paternal ante el desamparo del joven. Pues Nelson es *"insistente como perro de sulqui"* y tenaz, y estas son características que Chelo valora para este mundo del robo organizado: *"ahí estaba, duro como pan de lunes, tratando de conseguir laburo. A ese pibe le pedís un ladrillo y te construye un edificio. Gente así necesitamos"* (Episodio 2).

De modo que, a un interrogante (¿quién es, en realidad, ese a quien ha llamado hermano?), se responde con una errancia por los suburbios bonaerenses, primero solitaria y, luego, guiada por estos piratas de quienes aprenderá el oficio del hurto en ruta. Desde esta mirada, la trama de *Un gallo para Esculapio* es un policial que, por momentos, se tuerce para componer un relato de viaje, cuyo movimiento consiste en el desplazamiento de una periferia a otra: desde las profundidades de la selva misionera hacia los márgenes de un Buenos Aires donde el delito impera y coloniza. En el trayecto, Nelson se verá tentado por este mundo clandestino que parece no entender del todo y que, sin embargo, lo lleva a dirimirse hasta la pérdida de la inocencia. Y su viaje de aprendizaje está signado por ese hermano ausente que recién aparece casi concluido el relato, pero que, de manera insistente, deviene casi una figura espectral, evocada solo para recordarle a Nelson que la noche del conurbano seduce hasta la degradación.

Precisamente, en esta lectura de la noche anidan las claves para capturar la afinidad gótica que tiene *Un gallo para Esculapio*. Durante la noche, la serie deriva hacia un fondo oscuro en donde irrumpe, en todo su esplendor, la sordidez del conurbano. Se trata del momento en que las redes del crimen organizado ostentan su poderío; traman los secuestros y ejecutan los asaltos en las rutas, mientras la policía, cómplice e ineficaz, esquiva la mirada a cambio de una parcela de lo recaudado. Pero, también, es el tiempo en el que se saldan las cuentas entre bandas enfrentadas, sembrando un caudal de cuerpos en las calles donde reina la violencia colectiva. Y todo ello elige narrarse sobre las ruinas urbanas de los suburbios con sus casas que parecen abandonadas y sus locales corroídos por el paso del tiempo, y rodeado todo de pequeñas callejuelas laberínticas e interminables que, en la y el espectador, provocan una sensación permanente de trampa, rayana la claustrofobia.

Todo habla, en síntesis, de la escenificación de una atmósfera con arraigo en los principios estéticos del gótico, los cuales, en otras tradiciones, introducen – y, a veces, de modos muy sigilosos- variaciones de lo que me gustaría llamar una *tonalidad gótica*. En *Un gallo para Esculapio*, el espacio-tiempo representado obedece a esta afición gótica por una oscuridad que tiende a ser espectacular, y en donde se entrelazan esa obsesión por espacios que los personajes interiorizan como una asfixia subjetiva (Arán 2019), dialogando así con muchas de las tendencias estilísticas del audiovisual *noir* cuya "amargura urbana" explora las secuelas de una modernización fallida (Esquenazi 2018: 149). Sintetiza esta inclinación esa "ciudad *noire*" que, como



afirma Jean-Pierre Esquenazi (2018: 19), deviene una de las escenas primitivas para esta amplia matriz genérica. Por caso, la Ciudad Gótica de Batman preconiza las características de esta urbe en deterioro donde prima la atmósfera de una sociedad corrompida, escenario que la serie en cuestión retoma para tensar el suspenso, pero además para componer un desencantado cuadro de costumbres del Buenos Aires profundo.

Esta inscripción territorial no es, por cierto, casual. Algo de ello sugerí en trabajos previos cuando me pregunté acerca de la recurrencia en las series televisivas latinoamericanas por inscribir, en el pliegue de los límites urbanizados, imaginarios de una violencia que abonan la Cultura del Miedo (Gómez Ponce 2019). Pero aquí, en especial, habría que recordar que, en esta designación del conurbano como espacio unidimensional y homogéneamente violento<sup>1</sup>, se puede oír una memoria de los márgenes a partir de la cual Argentina se inventó. Pues lo que la serie edifica sobre el actual Gran Buenos Aires son esas cartografías imaginarias que se han leído como lugares de la barbarie, en una larga tradición que, en los contornos y lo que más allá de ellos se extiende, ha visto el reverso de la civilización. El paradigma ejemplar yace en eso que la historia nacional ha llamado "desierto", metáfora fundante de gran espesor ideológico, aunque siempre contradictoria: despierta la sensación de un vacío que debe poblarse, pero también de un hábitat para sujetos despojados de cultura cuya "potencia barbarizante" amenaza permanentemente al orden civilizatorio (Sarlo 2007: 26). A su modo, *Un gallo para Esculapio* revitaliza este motivo de *finis terrae* para emplazar allí un hampa de piratas del asfalto que, además, se entrelaza con los sentidos del compadrito e, incluso, con esa condición orillera de impronta borgeana.

Habría que añadir que esta tonalidad gótica, evoca y provoca en las noches de la serie, se palpita también en otro plano: el de los afectos o, para ser más preciso, de su exacerbación deliberada. Se lo ha discutido mucho: "la estética gótica es, ante todo, una emoción del espacio" (Negroni 2015: 109). Pero aquí no me refiero solo a los significantes del miedo, lugar por lo demás común para este tipo de ficciones urbanas que trabajan el estallido de la inseguridad. Se trata, antes bien, de la modulación de un amplio repertorio de pasiones irrefrenables y de deseos incontrolables, materias primas que hacen del gótico una exploración "de los instintos más oscuros, sometidos a tabúes sociales bajo censura" (Arán 2019). De

allí se desprenden un entramado de tendencias afectivas que, con refinadas variaciones, otras derivas del gótico trabajan, dando paso a toda una "epopeya de lo intenso" (Negroni 2015: 20).

En tal sentido, por la debilidad de este héroe que, consecuencia de su entorno, se ve irremediabilmente arrastrado por el crimen y la autodestrucción, *Un gallo para Escu-*



*lapio* rescata algo del *hardboiled* (deriva de la novela negra), como también la exaltación de una violencia cruda propia de la *exploitation fiction*. El destino de Nelson lo ejemplifica con estridencia. Es verdad que, en el protagonista, permanece un sentido de justicia, por cierto, atípica para este entorno: cumple con su palabra, paga sus deudas e, incluso, subsana los errores de su hermano, razones por las cuales los otros personajes le reprochan que “no estamos en el Oeste” (Episodio 3). Sin embargo, en él, el extremismo pasional siempre asedia a la manera de un instinto, palpable en esa ambición que conlleva el acceso al dinero fácil, en el frenesí sexual (toda experiencia sexual parece ser nueva en Nelson), o bien en esa territorialidad violenta que, al grito eufórico de “esta yegüita tiene su potrillo” (Episodio 6), se despierta en su trato con las mujeres.

Es cierto que, dentro del desenfreno de la jungla de asfalto, la serie elabora otros espacios donde estos instintos, profundos y oscuros, buscan ser controlados o, al menos, domesticados: el reñidero de gallos, “casino de los pobres” (Episodio 3), es, de hecho, el principal de ellos. Pero, a medida que la trama avanza, y en el entramado de la noche urbana, incrementa el furor de esta condición animal, de la cual la canción de apertura bien parece prevenirnos desde el mismo inicio del relato: “Soy un animal, busco luz en la oscuridad (...) y lo hago con mis instintos, como un depredador resuelvo el conflicto”. Lo que tiene un peso decisivo aquí es, en efecto, esta animalidad y, por ello, tampoco es fortuito que el otro protagonista de esta narrativa sea el gallo de riñas de Nelson, Van Dan. Traído en una bolsa durante el viaje en micro desde Misiones, y alimentado a base de alfajores y salchichón, Van Dan es un compañero fiel en el vagabundeo del joven, aunque también es un elemento insólito que el relato introduce solo para recordarnos que, en este mundo hostil que erige, “es más fácil que te salve un animal que una persona” (Episodio 4).

En suma, diría que, lejos de obturar, la creación de Stagnaro se esmera en reavivar las contradicciones sociales, pues si algo la caracteriza es su énfasis en los contrastes. Quizá por ello, frente al mundo de la noche sórdida, se insiste en construir una escenografía diurna donde habitan el tumulto de las muchedumbres, las marañas de locales repletos de colores estridentes, y el alboroto de las voces entremezcladas con el sonido de la cumbia. A simple vista, poco tiene que ver la desolación de la urbe nocturna, apenas alumbrada por la luminaria de las calles y ambientada con tiroteos y motos que arrancan a prisa, con esas multitudes resonantes que, por las mañanas, transitan la terminal de Retiro o, por las tardes, celebran la Virgen de Copacabana con bailes y cánticos. Lo que, con eficacia, esta ficción pretende es pronunciarse ante esa paradoja de un conurbano que se teje con dos hebras: una cosmopolita y vivaz que es el terreno de



lo popular, pero también otra desierta y lóbrega, asediada por la criminalidad.

Como sea, intuyo que este tamiz de una tonalidad gótica, devenida hoy *lingua franca* en este mercado audiovisual globalizado, sugiere cuál puede haber sido la clave para acercarse y recibir el clamor de un público

internacional, aún más cuando nos hallamos ante una serie que no acalla su costumbrismo: telón de fondo -tenue, pero perceptible- de una permanente reivindicación de lo local. En una historia en la que resuena las virtudes y las vilezas de las figuras orilleras, *Un gallo para Esculapio* examina motivos que hacen a nuestro folclore, y lo logra al compás de un extenso repertorio de tangos (milongueros "pero de salón; nada de firuletes", declara la ficción, Episodio 8), y de un caudal de refranes que, con punzante ironía, se cuelan entre los distintos acentos provinciales y la jerga criminal. La tonalidad gótica

aparece, entonces, como un lenguaje reconocible para ese espectador internacional que, difícilmente, pueda entender la complejidad de una Argentina agobiada por las crisis económicas, de instituciones corruptas de las que policía deviene un triste modelo ejemplar, y de un sector de la sociedad que se abandona a sus instintos porque poco más puede hacer ante la imperante precarización de la existencia.

Me pregunto, finalmente, si la serie en cuestión no es un caso ejemplar de esa estética que Mark Fisher (2009) elige definir como un materialismo gótico. En un estadio histórico cuando la cultura en sí es ominosa, lo que harían estas series es confrontarnos con el crudo desencantamiento de la realidad: ello es, develar que "este mundo, el mundo del sentido liberal capitalista, el que es una escenografía de tambaleante paredes" (Fisher 2018: 179). No se requieren aquí explica-

ciones sobrenaturales (respuesta, si quiere, más tranquilizadora, por tanto, pone de manifiesto al menos "una irracionalidad codificada", como bien advirtió Rosalba Campra, 2008: 137). Porque en un mundo invadido por la incertidumbre, y cuando series como *Un gallo para Esculapio* se ocupan de intensificar y subrayar la experiencia desnuda de la violencia en una trama social, se nos recuerda la naturaleza truculenta de la cultura capitalista en la que estamos inmersos, y es allí donde "el gótico evita ser codificado como un modo genérico (...) para convertirse en la versión materialista más persuasiva de la escena socioeconómica contemporánea" (Fisher 2009: 77).

Extraño título, *Un gallo para Esculapio* retiene como su intertexto aquella frase -hartamente debatida- que Sócrates pronunciara ante la inminencia de su muerte. En su lecho final, el filósofo reclama sacrificar un gallo como tributo a Esculapio, el dios de la medicina, pedido no librado de ironía cuando la pronuncia quien veía en la muerte esa cura a todos los males que aquejan a la humanidad y el último acceso a todo el conocimiento. A su modo, esta aparenta ser una de las lecciones que esconde la serie de Stagnaro: ante un mundo intolerable que parece desmoronarse a cada paso, tal vez no quede más remedio que enfrentarse con la oscuridad que agobia a la sociedad y sumirse en ella para hallar las respuestas finales. 🐔



---

## Notas

1.- Retomo aquí la lectura que desarrolla Mariana Enríquez en el primer episodio de la serie *Conurbano*, emitida por el canal Encuentro durante 2017.

---

## Bibliografía

1.- Arán, Pampa. "Gótico". Roas, David; García, Flavio et al [eds.]. *O Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. s/p. Web: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/g/gotico-genero-literario/> 25 Nov. 2020.

2.- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento. 2008.

3.- Esquenazi, Jean-Pierre. *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Buenos Aires: Cuenco de Plata. 2018.

4.- Fisher, Mark. "Materialismo gótico. Extractos de Flatline Constructs: *Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction*". Lee, Matt y Fisher, Mark. *Deleuze y la brujería*. Buenos Aires: Las Cuarenta. 2009. pp. 64-93.

"Esta película no me conmueve". *K-Punk. Volumen 1. Escritos reunidos e inéditos (Libros, películas y televisión)*. Buenos Aires: Caja Negra. 2018. pp. 175-180.

5.- Gómez Ponce, Ariel. "Espacios del miedo. Acerca de las periferias sociales y las series televisivas latinoamericanas". *Latinidade. Revista do Núcleo de Estudos das Américas* [Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. 2019, 11(1): 85-119.

6.- Negroni, María. *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra. 2015.

7.- Ortega, Sebastián [creador]; Stagnaro, Bruno [director.]. *Un gallo para Esculapio* [serie televisiva]. Argentina: Underground – TNT. 2017.

8.- Sarlo, Beatriz. "En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto (1986)". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XX. 2007. pp. 25-29.



El gótico litoraleño  
de Selva Almada

9



# El gótico litoraleño de Selva Almada

## 1- Orígenes Terroríficos

En las coordenadas orales y escritas, la cultura argentina se engendra en el vampirismo, lo monstruoso y lo sangriento. Sus fronteras territoriales y culturales trazan mapas terroríficos de exclusión, desaparición, borramiento y huecos de las memorias a través de la violencia sistemática de la conquista y los gobiernos dictatoriales con sus silenciamientos y olvidos. Así, se diseña una genealogía maldita. Esta matriz irá diversificando géneros y tonos en el derrotero histórico.

El horror del colonialismo se desplaza hacia la literatura emancipatoria que pregonaba el discurso patriótico libertario con una estética neoclasicista frente a las oralidades originarias y plebeyas del gauchaje, para quienes la Patria no fue una retórica abstracta como la del Parnaso de la 'Lira Argentina', sino un acto performativo de la muerte, un acto de inmólación al poner el cuerpo y la voz como usufructo independentista.

El texto fundacional, *El matadero*, atestigua un espectáculo grotesco, una ceremonia alegórica de la carne como metonimia de un país ganadero, pero también asesino; una fiesta donde la clase popular festeja al estilo de una comparsa étnica bárbara, bastarda, y a la que se la denigra y animaliza.

La demonización de la barbarie en el *Facundo*, está encarnada por Rosas, quien organiza el despotismo con espíritu calculador frente a los caudillos, los gauchos, los negros y mulatos, los provincianos y federales. Es una nueva variante de la genealogía del terror, el poder satánico no es sólo federal y somático, habita también en la letra 'civilizadora' al denigrar la clase trabajadora y denostar la política popular desde la escritura.

Cuerpo y escritura se anudan en el ideologema 'civilización y barbarie' tal como Josefina Ludmer (2000: 156-157) caracterizó a la serie de la violencia con "La fiesta del monstruo" (Borges y Bioy Casares) que se disemina como lectura anti-peronista y antisemita.

Un país proletario, un pueblo morocho, de social reclamo como destaca Mauricio Kartún en *El niño argentino* donde se parodia toda la historia argentina en ese viaje de iniciación, "una historia escrita en carne. Un país escrito en la carne de su ganado". (Kartun 2006:154,55)

Así, se reactualiza el terror de los orígenes, cronotopos claustrofóbicos y de tortura, espacios-úteros donde vuelve a parirse cíclicamente la extrañeza, la herencia perversa.



## 2- El gótico federal en la narrativa argentina reciente

En la actualidad el terror está en plena expansión. Una prolífica publicación de autores independientes y autogestivos en numerosas editoriales viene a darle nuevos bríos al género en la escena local, de la mano de jóvenes sub-30. No obstante, el giro provocado por el nuevo horror o el neo-gótico está dado en el Siglo XXI por las narrativas escritas por mujeres Sobresalen Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón

Cámara, Agustina Bazterrica, Ariana Harwicz, Selva Almada; pero también se destacan Diana Beláustegui, Verónica Barbero, Ohuanta Salazar, Ildiko Nassr en el NOA.

Es este impulso de la escritura el que habilita nuevos recorridos de lectura. De hecho, varios estudiosos del género como María Negróni (2015) destacan que la literatura fantástica es leída en clave gótica con sello propiamente latinoamericano, en donde el terror, la otredad, la irregularidad del sistema y lo ominoso hablan de lo real, como afirma Goicochea (2014). La violencia habita los microcosmos y los espacios del terror social que se desplazan rizomáticamente a las estéticas-ideológicas de las literaturas rupturales contemporáneas, ligadas a fenómenos políticos abortados por las sucesivas dictaduras.

Recordemos que la crítica del gótico rioplatense fue inaugurada por Julio Cortázar (1994) quien destacó ciertos rasgos, producto de nuestro poliformismo cultural, de los contactos inmigratorios, la extensión geográfica como causa de la monotonía y aparición de lo insólito. No obstante, dichos componentes no justifican para Cortázar las razones de su impronta en la Argentina, sino que serán -desde sus experiencias- las maternidades, las infancias y las casas

familiares las representaciones góticas donde lo real se ensancha para alojar los miedos y lo sobrenatural de lo fantástico.

En este escenario, diferentes proyectos sobre las narrativas recientes promueven la emergencia de un 'gótico federal' como reinención del género 'situado' en las diversas regiones literarias argentinas, con el afán de desmontar y desocultar los miedos y terrores del presente, protagonizados por niñas, madres y mujeres atravesadas por la violencia de género y doméstica, por sus cuerpos abyectos, mutantes e intervenidos por las lógicas patriarcales, por el biopoder y las naturalizaciones del terror familiar cuyo castillo-casa será la zona gótica de la monstruosidad.

Problematizar el surgimiento de un neo-gótico en el mapa heterodoxo y federal de las literaturas de la Argentina posibilita visitar otras estampas del 'horrorismo'<sup>1</sup> y visibilizar en sus regiones cómo la entronización machista, la pobreza, la prostitución, el canibalismo, la exclusión social tematizan el engranaje perverso de la globalización capitalista. El cronotopo del hogar se construye como locus de lo sórdido y zona de cautiverio donde la muerte es una lábil cornisa fronteriza.

## 3- El gótico litoraleño: Selva Almada

En su última novela *No es un río* (2020) Selva Almada hipotetiza la gestación de un 'gótico litoraleño' que se configura a nuestro juico, a partir de lo siniestro del paisaje, de la retórica, de la ambigüedad del fantástico y de una lectura en clave descolonial.



Se construye como una narrativa fluvial, espacio de sus subjetividades y frontera líquida que se conecta con el monte como lugar que encapsula esa geografía insular y al mismo tiempo la animiza como actante ominoso y topografía siniestra.

Los paisajes anticipatorios de la tragedia habitan las humedades de la zona litoraleña como las de sus sujetos, sofocados por la densidad de sus temperaturas, cautivos en esos espacios liminales de vida/muerte del río, por la naturaleza tupida y la precariedad del pueblo que potencian los visos de la marginalidad. Sin embargo, no asistimos a una recreación regionalista, ni a una reversión de un realismo determinista, ni tampoco estamos ante un espejo costumbrista, al contrario, el texto refracta espacios que aspiran a constituirse en domicilios existenciales, en lugares de enunciación de humanos y animales.

Estamos ante una ecología de los decires de la oralidad comunitaria con diálogos escuetos. La narrativa queda afiebrada en las sinestesias somáticas cargadas de olores a río, a pasto, a hedores de carne muerta, a alcohol, a cuerpos sudados y ardientes. Sonidos y sabores convierten a la obra en materia sensible de esta zona del nordeste, escenario glolocal para leer el mundo.

La ambigüedad del relato como estrategia fantástica es otra ventana que habilita ingresar a los intersticios de las tramas de las memorias desde su estructura fragmentaria y caleidoscópica con los retazos de las historias de los amigos y sus entornos familiares que parecen menores, pero que van urdiendo el tapiz profundo de la memoria social.

Pulverizar la linealidad del pasado requiere desmontar la arquitectura del relato y advertir los pliegues y repliegues, los cortes elípticos que promueven la realidad ominosa, los cosidos polifónicos que confunden las versiones a través de un tejido coral. Estas anticipaciones dispersas desordenan los cronotopos y la trama se trastorna en una malla de hilos sueltos, por lo que nos invita a reponer el diagrama. Advertimos que el género va perdiendo carnadura y se escurre en las microhistorias, en el recuerdo de los tres amigos y el hijo de uno de ellos, la amnesia o la locura de Siomara, las censuras autobiográficas, los tiempos muertos o represiones de la triada masculina, las apariciones fantasmáticas de las adolescentes muertas, la carne poética de la raya, móvil natural de la venganza.

Como lectores vamos reordenando las fugas temporales y girando con la atemporalidad del mito y lo legendario. De este modo se diseña una narrativa anfibia que dialoga con la variedad de sus registros dialectales, una lengua tatuada de identidades zonales, interlingüísticas, naturales como su biodiversidad vegetal y animal. Estamos ante una propuesta de ecoliteratura, desde donde piensa literariamente Selva Almada. De tal manera que desde la geocultura del Paraná se universalizan los temas de la humanidad: la soledad, el amor, la traición, la muerte, la esperanza.

La retórica referencial y poética del paisaje, detallista y recreadora de la naturaleza oriental del país y de las biosferas selváticas, alberga la densidad de lo siniestro y se trastoca en escenarios mágicos, en rituales de la muerte. La realidad se ensancha, en ella permea lo onírico, los recuerdos, los silencios, las memorias traumáticas.





Con esta novela Almada cierra el ciclo narrativo masculino (*El viento que arrasa* y *La-drilleros*) donde reverbera un posicionamiento ontológico e ideológico sobre la dominación patriarcal y las réplicas internas del poder.

En esta obra, por un lado, su escritura se organiza en clave decolonial (marginalidad, pobreza, racismo, migrancias), por otro lado, habilita una lectura en perspectiva de género (las mujeres como objeto de uso y descarte, como cuerpos muertos, genealogía femenina del fracaso, la locura, las almas errantes), y además propone el reconocimiento desde un enclave situado (las literaturas locales, cartografías federales, regiones literarias, ecoficciones, cosmovisiones populares, lo legendario, las creencias y las curanderías)

Instala una literatura fronteriza de las memorias que nos permite diseñar una ficción metonímica y ambigua que nos mantiene al acecho, en la doblez de ser cazadores y cautivos en un monte que los habita, pero al mismo tiempo es impenetrable, un escenario natural que los protagonistas conocen desde la infancia. Sin embargo, los encierra como un topo de clausura que además los enajena, los traslada a otra dimensión -que se abre y se cierra como esfera funesta- donde se avivan los miedos, los desnuda y vulnera ante el riesgo de perder la vida.

El monte desmantela las simplezas, las otredades personales y sociales, revela las or-

fandades y miserias internas y vislumbra en la oscuridad asfixiante, las complejidades retorcidas de los humanos. Por ello, los personajes son capas de memorias que disparan como siluetas trágicas que ponen en tensión las regiones fronterizas de la tierra-río, vida-muerte, realidad-locura, cotidianeidad doméstica/siniestro familiar que encarnan estos cuerpos errantes y abyectos, los cuales deambulan en las zonas liminales del vuelo de esa mariposa gigante de la raya y su carne abombada, de los fracasos de Siomara y su errancia enajenada en búsqueda de sus hijas, en el trío Enero, Eusebio, el Negro y el joven Tilo con sus escenas de pesca como rituales de iniciación, pero también como escenas trágicas que acaecen en ese río y monte que los conoce más que a nadie.

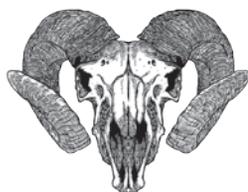
El gótico litoraleño nos interpela para reconstruir los lazos de sus relatos orales de aparecidos, su chamamé, sus brujerías, sus ceremonias acuosas, sus localidades rurales y suburbanas pobladas por fantasmas, muertos, animales, naturaleza y tejido popular que no son catálogos, sino que son este río, este pájaro, este árbol como una necesidad de darles identidad afectiva a este patrimonio sensible. ♡

## Notas

1.- Adriana Cavarero (2009) propone un nuevo desarrollo conceptual: el horrorismo. A partir de la caracterización de las víctimas de la violencia contemporánea por su condición de casuales, de sustituibles, la filósofa italiana nos sugiere que desplazemos nuestra atención y que, en lugar de dirigirla hacia quien comete un acto criminal, la posemos sobre la víctima de dicho acto, para encontrar la característica propia de la violencia actual: la *vulnerabilidad* del inerte.

## Bibliografía

- 1.- Almada Selva. *No es un río*. Buenos Aires: Random House, 2020.
- 2.- Ansolabehere, Pablo. *Clase Nro. 4: Terror. Literatura argentina: cuatro recorridos*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación, 2014.
- 3.- Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthrophos, 2009.
- 4.- Cortázar, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata" en *Obra crítica/3, Julio Cortázar*. México: Alfaguara. 1994.
- 5.- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2012.
- 6.- Goicochea, Adriana "Literatura gótica, literatura sin fronteras" Goicochea, Adriana (comp) *Exceso y transgresión. Migraciones del modo gótico*. Viedma: Etiqueta Negra, 2016, pp. 11-34. Disponible en: [https://issuu.com/etiquetanegracontenidoscultura/docs/exceso\\_y\\_transgresion\\_digital](https://issuu.com/etiquetanegracontenidoscultura/docs/exceso_y_transgresion_digital)
- 7.- Kartún, Mauricio. *El niño argentino*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- 8.- Lander, E. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- 9.- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2000.
- 10.- Negroni, María. *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. 2015.





Los niños monstruos en  
"Pájaros en la boca" y  
"Distancia de rescate",  
de Samanta Schweblin

10



# Los niños monstruos en "Pájaros en la boca" y "Distancia de rescate", de Samanta Schweblin

*"El monstruo es la proyección del otro que me habita".  
El arco y la lira, Octavio Paz*

El monstruo, como construcción cultural, contiene estructuras populares e imaginarios de cada época, en el que podemos ver y leer los temores, inquietudes y ansiedades que rondan la cabeza tanto de los escritores como de sus lectores. En el caso del cuento *Pájaros en la boca* (2009) y la novela *Distancia de rescate* (2015), de Samanta Schweblin, dicha representación se relaciona con los temores vinculados a considerar al niño/a como un sujeto liminal, es decir, fuera de la categorización normalizadora: no tienen el grado de madurez y autonomía, no son punibles ante la ley y no responden del todo conformes al ideal de los adultos sobre lo que deberían ser<sup>1</sup> (Bacon y Ruickbie 2020, 5).

Para entender mejor la construcción cultural del niño monstruo es necesario navegar un poco más en sus inicios, que no son otros que la época Victoriana, que es cuando se empieza a desarrollar el concepto de infancia de una forma hegemónica y que – "vaya coincidencia" - marca también los inicios de la ficción gótica. Comenzó como un intento para regular el abuso y la explotación asociada al trabajo infantil. Pero obviamente, con la intención de regular la niñez a partir de un control parental sobre la agencia del individuo niño/a, que le permita a la sociedad adulta proyectar sus deseos, esperanzas y ansiedades.

En la Argentina en particular, la preocupación por la posible aparición de anomalías y deformaciones monstruosas en las futuras generaciones, se da con la entrada de la mujer al mercado laboral. El ingreso a las fábricas, por ejemplo, "se producía en un contexto discursivo y práctico en el que se mezclaba su propia experiencia como mujer trabajadora con las imágenes que se conformaban alrededor del ideal maternal, la familia y el hogar como centrales en la vida femenina" (Lobato 2000:99). Cualquier alteración a este orden en el que se basa toda sociedad capitalista y patriarcal, es visto como una amenaza: "la mujer obrera era una especie de híbrido degenerado y potencialmente degenerador" (Lobato 2000:99). No



solo por disgregar el hogar sino también por temor a lo que pudiera “producir”.

Estos intentos de regulación al cuerpo femenino destinado exclusivamente a la maternidad generan que todo lo que se desvíe sea considerado problemático y más aún si es propiciado por la mujer, quien tiene que cumplir con su rol social de dar vida y no muerte. La madre – así entendida – debe estar a una *distancia de rescate*, como alude el título de la novela de Schweblin, para “salvar” a su hijo/a de cualquier peligro que pueda amenazar. En palabras de Amanda, madre de la pequeña Nina y narradora del texto: “Es porque tarde o temprano sucederá algo terrible. Mi abuela se lo hizo saber a mi madre, toda su infancia, mi madre me lo hizo saber a mí, toda mi infancia, a mí me toca ocuparme de Nina” (Schweblin 2020: 89). El mandato social de la madre como reproductora y cuidadora de valores y saberes venerados socialmente se pone en jaque al momento en que se corre de ese espacio íntimo o privado del hogar dejando a los niños en un estado mayor de vulnerabilidad. Como bien concluye Catalina Forttes al referirse a este tema, la novela de Schweblin: “inserta esta problemática dentro del vínculo madre y descendencia, que ancestralmente ha preservado la vida. La concepción preindustrial de la madre como continuidad del mundo natural y, por lo tanto, poseedora de los conocimientos que permiten la supervivencia de los hijos, caduca frente a un entorno intervenido y regulado por el capitalismo global” (Forttes 2018: 161).

Yendo a lo argumental, en *Pájaros en la boca*, Silvia y Martín, los padres de Sara, están preocupados ante el cambio repentino en los hábitos de alimentación de su hija, quien ha comenzado a comer pájaros vivos, aunque sin quedarnos claro a los lectores ni desde cuándo ni por qué motivo, si es que pudiera existir alguno que justificara tal acto de crueldad animal, ejecutado, además por una chica de tan solo 13 años. La inesperada situación amerita que Silvia busque ayuda urgente en Martín – ellos están divorciados y por lo que se infiere no mantienen la mejor de las relaciones – para que él mismo sea testigo de lo que está ocurriendo. Si bien Martín en un principio ve bien a su hija e incluso más rozagante que de costumbre, no tarda en concluir lo siguiente y que obviamente, desde su perspectiva sesgada, es consecuencia de las sospechas hacia su ex mujer: “Aunque mi nena era realmente una dulzura, dos palabras alcanzaban para entender que algo estaba mal en esa chica, algo seguramente relacionado con la madre” (Schweblin 2018: 32).

Por su parte, en *Distancia de rescate*, los niños/as monstruos son una consecuencia real y tangible del uso de glifosato en los campos de producción de soja transgénica en Argentina. Así se nos va presentando a medida que avanza el relato, una galería de

“monstruosidades”: desde David, el interlocutor fantasma de la narradora, hasta Abigail, la hija de la cajera de un negocio del pueblo, que presenta deformaciones congénitas, pasando por los niños y niñas deformes que caminan por las calles, aparentemente avergonzados de su apariencia y se le aparecen a la narradora mientras maneja afiebrada al hospital después de haber sufrido ella misma una intoxicación con el herbicida. Amanda se refiere a ellos en su diálogo con



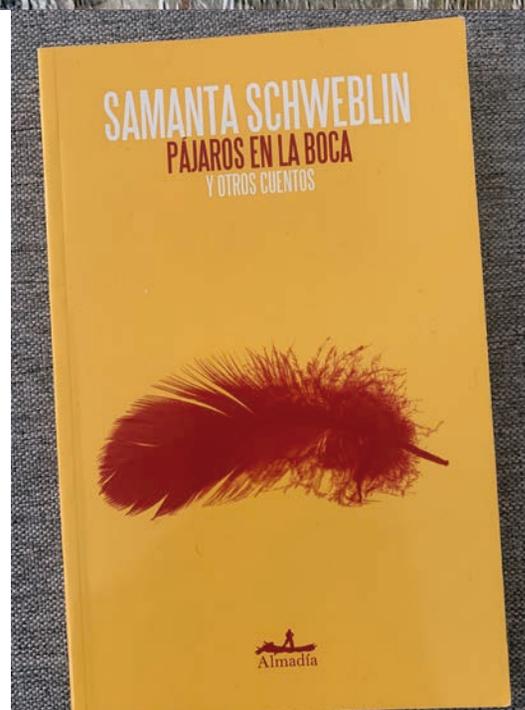
David: "Son chicos extraños. Son, no sé, arde mucho. Chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también". (Schweblin 2020: 108)

El monstruo moderno nace con el *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), al presentar la fascinación del hombre occidental por el progreso de la mano de la ciencia y la tecnología que parecen no tener un techo. Sin embargo, ese sujeto también es un hombre dividido, torturado por la amenaza de no cumplir con los estándares éticos y morales de la época. Como lo indica Fred Botting: "Al definir un mundo escindido con seres escindidos, la ciencia también revela una sensación de pérdida, un deterioro de la sociedad humana, y de sus valores de fuerza y salud individuales"<sup>2</sup> (Botting 2007: 12). Sin duda, las figuras y formas del gótico – entre ellas el monstruo – continúan hoy en día "soñando y desconfiando con el progreso ilimitado del hombre moderno a través de narraciones que desafían los sistemas de pensamiento y los límites sociales, morales y éticos" (Olmedo 2013: 73).

En el caso de *Distancia de rescate*, el debate de ese hombre escindido del siglo XXI pasa por la producción a gran escala a través del negocio transgénico que supone ganancias millonarias a las compañías multinacionales, pero a costa de la salud de quienes trabajan la tierra, de quienes consumen los productos de la misma y, a largo plazo, del suelo y del agua que se usa en la producción. Como indica el científico argentino Rafael Lajmanovich, luego de 30 años de agronegocio en dicho país, no hay dudas del efecto devastador de los agrotóxicos: "los residuos de glifosato empiezan a encontrarse a niveles alarmantes en el agua y sedimento de ríos y arroyos, en el aire, en la lluvia..." (Aranda 2019: s.p.). Esto es lo que ocurre con los personajes que sufren la contaminación en la novela de Schweblin: David jugando en el riachuelo mientras su madre intenta alcanzar al caballo que se le ha escapado y Nina y Amanda al quedarle restos de barro en sus manos mientras tomaban mate "plácidamente" en el césped con Carla.

En tanto, en *Pájaros en la boca* el tema de un sujeto gótico torturado tiene más que ver con una cuestión de salud mental relacionada con los mismos secretos y tabúes sociales que toda familia guarda y esconde, especialmente si se trata de sus hijos e hijas. Sara evidentemente atraviesa una pubertad-pre adolescencia que la ha llevado a sufrir un terrible trastorno en su alimentación, que no solo nos alarma por sus consecuencias en cuanto a su salud física – que además no parece estar a la vista aún, en un juego más del relato - sino especialmente por las alteraciones en cuanto a la falta de comunicación, de actividad física, de sociabilidad que la joven sufre. Al decir de su padre:

Pasaron tres días. Sara estaba casi todo el tiempo en el living, erguida en el sillón con las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas. Yo salía temprano al trabajo y me aguantaba las horas consultando en internet infinitas combinaciones de las palabras *pájaro*, *crudo*, *cura*, *adopción*, sabiendo que ella seguía ahí, mirando





hacia el jardín durante horas. Cuando entraba a la casa, alrededor de las siete, y la veía tal cual la había imaginado durante todo el día, se me erizaban los pelos de la nuca... (Schweblin 2018: 37)

Esta imagen para el padre es aterradora, tanto así que no sabe si salir corriendo o si mejor la encierra "herméticamente" de una forma que le falte el aire, como lo hacía cuando era niño y atrapaba algún insecto en un frasco. La

amenaza más terrible sale a la luz aquí y es el instinto asesino, parricida en este caso, que obviamente va en contra de todo mandato social y moral y del lazo "más sagrado" dentro del sistema patriarcal: el filial.

Amanda también vive momentos inquietantes y hasta de mucho miedo, dos elementos que Schweblin sabe bien cómo tensar al momento de "siniestrar"<sup>3</sup> la realidad, en términos de Freud, quien postulara que "lo siniestro" (*unheimlich*, en alemán) es aquello cotidiano que se vuelve extraño, ya sean los ambientes, los espacios, las relaciones, los vínculos - en este caso - los familiares. La madre de Nina ingresa aterrorizada a la casa que alquila en el campo porque la ha dejado sola durmiendo la siesta y David se ha metido a la casa y no saben qué le puede llegar a hacer: "Esto es el mismísimo terror, entrar a una casa que apenas conozco buscando a mi hija con tanto miedo que no puedo siquiera pronunciar su nombre" (Schweblin 2020: 48). Carla también se asusta por lo que puedan encontrar al estar los dos niños solos, situación que no debería alarmarla tanto si este fuera un espacio normal y no uno invadido por lo monstruoso. Ella ya sabe de los antecedentes de su hijo - o lo que queda de él desde su transmigración a cargo de la curandera del pueblo - o su paso de niño intoxicado a una especie de presencia fantasmal que acecha todo el tiempo como recordando que el peligro está ahí, latente, en el agua, en la tierra y hasta en el aire que respiran.

Las reacciones de Amanda, Carla y los padres de Sara al final y al cabo son similares ante el acecho del niño/a monstruo: todos quieren huir. Amanda intenta volver a Buenos Aires Capital lo antes posible para alejarse del peligro que supone la cercanía con la tierra y la naturaleza, largamente concebidos como un oasis donde vacacionar tranquilamente, aunque obviamente no en el caso del relato gótico. Lo mismo pasa con Carla que, desde la pérdida de "su David" y la aparición de este niño fantasma, física y socialmente defectuoso, lo que intenta es tenerlo lejos. Al final de la novela Carla consigue abandonar su casa y David queda a cargo de su padre, una figura ausente de la que poco sabe el lector. Silvia, la madre de Sara, también "abandona" a su hija, aunque gradualmente, primero deja de contestar el teléfono, luego ya no provee más los pájaros vivos para su alimentación, y finalmente ya ni siquiera va a visitarla a casa de su ex.

Los niños y niñas son víctimas aquí de lo distorsionado del mundo adulto y desarrollan formas y conductas monstruosas, o bien desde el nacimiento - aquellos que llegan a nacer - o luego de sufrir las consecuencias de la contaminación ambiental y la disfuncionalidad familiar en la que se les hace muy difícil crecer "normalmente". Los chicos toman estas formas que horrorizan a los adultos, revelándoles lo que debería mantenerse en secreto:

Una nena aparece lentamente. Pienso que todavía está jugando, porque renguea tanto que parece un mono, pero después veo que tiene una de las piernas muy corta, como si apenas se extendiera por debajo de la rodilla, pero aun así tuviera un pie. Cuando levanta la cabeza para mirarnos vemos la frente, una frente enorme que ocupa más de la mitad de la cabeza... Yo no tendría las fuerzas..." (Schweblin 2020: 42).

Sara, por su parte, es "normal" físicamente, pero su anomalía pasa por haberse transformado en un ser antisocial con pulsiones violentas que la llevan a comer animales vivos, tirando por la borda las tradicionales expectativas de género asociadas especialmente con las niñas. Sin embargo, se puede culpar levemente a Sara por comer pájaros y hacer la vista gorda a la crueldad animal y al desastre ambiental que se esconde detrás de la industria alimenticia. Sara y los demás niños monstruos de estos relatos, son sujetos liminales, y esta liminalidad – explican Bacon y Ruickbie – "se genera a través de considerar a la niñez como una categoría ambivalente, esa que supuestamente encarna todo 'lo bueno' en la sociedad, pero al mismo tiempo puede transformarse en un espejo oscuro..." (Bacon y Ruickbie 2020 :4).

Un espejo oscuro que refleja todo lo que está mal: los trastornos alimenticios en adolescentes por seguir modelos hegemónicos de belleza inalcanzable, los problemas de salud mental que puede acarrear dicha patología, ya sea ansiedad, depresión o algún trastorno obsesivo compulsivo, como puede ser el que padece Sara. Ni qué decir de sus padres que, en vez de buscar ayuda profesional, lo único que hacen es pasarse "el problema" de uno a otro sin siquiera intentar ayudar a la joven a comenzar a transitarlo. Silvia llama a Martín y brevemente sostiene que ya no solo no puede convivir con su hija, sino que devela algo aterrador, que va en contra del consabido precepto de que una madre debe amar incondicionalmente a un hijo: "Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella" (Schweblin 2018: 35). Martín, por su parte, intenta minimizar o tapar el asunto con "peores males", según su lógica: "Pensé en cosas como que, si se sabe de personas que comen personas, entonces comer pájaros vivos no estaba tan mal. También que desde un punto de vista naturista es más sano que la droga y, desde el social, más fácil de ocultar que un embarazo a los trece" (Schweblin 2018: 35), dejando muy en claro la doble moral de toda sociedad patriarcal.

En este tipo de sociedad, los monstruos se siguen pensando, como analiza David Gilmore, "en términos de opuestos polarizados, más que admitir el dualismo y la división interna, aunque ninguno de los lados se puede purificar y siempre está contaminado por el otro" (Gilmore 2003: 192). En otras palabras, no se acepta la ambivalencia entre los instintos animales que todo ser humano posee -ya sea niño o adulto- y la compasión, la empatía que nos humaniza. En definitiva, los niños monstruos de Schweblin no se conciben ya como "una bendición", sino casi como una carga, no solo económica sino también ambiental, ya que no son la esperanza de un futuro mejor, sino el espejo oscuro de un presente inquietante que no deja de acecharnos. 🐞



---

## Notas

- 1- La cita no es textual. Esta traducción y las que siguen de este libro, son mías.
- 2- Las traducciones del libro de Fred Botting son mías.
- 3- Tomo este término de Lucrecia Martel, quien lo mencionara en una entrevista publicada en Revista Ñ en referencia a sus películas y al concepto freudiano.
- 4- La traducción es mía.

---

## Bibliografía

- 1- Aranda, Darío. "Glifosato: una investigación argentina confirma su peligro". *Página 12* [Buenos Aires, Argentina] 9 dic. 2019 s.p. web: 15 Nov. 2020
- 2- <https://www.pagina12.com.ar/235451-glifosato-una-investigacion-argentina-confirma-su-peligro>
- 3- Botting, Fred. *Gothic*. London & New York: Routledge, 2007.
- 4- Fortes, Catalina. "El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin". *Revell* [Revista de Estudios Literarios de UEMS]: 2018, 3.20: 147-62
- 5- Gilmore, David D. *Monsters. Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- 6- Lobato, Mirta. "Entre la producción y la exclusion: Discurso maternal y protección de la mujer obrera, Argentina 1890-1934". *La cuestión social en Argentina*. Juan Soriano Ed. Buenos Aires, 2000, 245-75.
- 7- Scheblin, Samanta. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Ciudad de México: Almadía Ediciones, 2018.
- 8- *Distancia de rescate*. Barcelona: Literatura Random House, 2020.
- 9- Bacon, Simon y Leo Ruickbie Eds. *The Cultural Construction of Monstrous Childen*. London & New York: Anthem Press, 2020.



El gótico, la ciencia ficción  
y el fantástico en la obra  
de Pablo Tolosa

11



# El gótico, la ciencia ficción y el fantástico en la obra de Pablo Tolosa

*"Con la sabiduría y la destreza de los grandes maestros (...) crea tramas de un mundo aterrador (...) que desentraña el horror del presente."*<sup>1</sup>

Leopoldo Brizuela

Pablo Tolosa es un escritor rionegrino que sostiene "Tengo una relación natural con el terror. Me gusta el cine de terror y especialmente la literatura de Edgar Allan Poe y Lovecraft. Con este último me siento más cercano. Aunque no sé qué es el terror, pero me encuentro cómodo en eso porque el primer lector soy yo..."<sup>2</sup>.

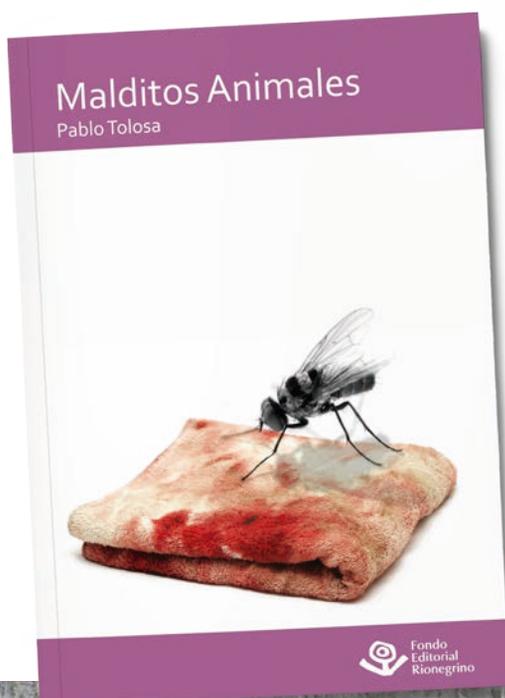
En la misma entrevista subraya la importancia de la lectura y la escritura en la cadena infinita que constituye la literatura. Dice "escribo por necesidad porque no me quedó otra que escribir mis necesidades. El lector soy yo. Si me gusta a mí, la obra prospera. Ante mis textos, me gustaría que el lector se sorprenda" Sus expectativas de generar sorpresa, instalan de plano su motivación en lo fantástico y explica también sus estrategias de escritura que priorizan lo gótico. En definitiva ¿qué es lo gótico?

El modo gótico que se lee en la literatura rioplatense está caracterizado por Julio Cortázar por su efecto ominoso y luego Fred Booting (2007) explicará que lo siniestro descansa sobre el locus, el castillo y la casona oscura y misterios, los fantasmas y los monstruos, pero sobre todo se



halla en el exceso que provoca una transgresión a las normas humanas y sociales y en la ambivalencia que cuestiona la razón, para demostrarnos que esta realidad material coexiste con otra que está allí latente y oculta. La narrativa de Tolosa tiene estos atributos. Su palabra nos devuelve el reconocimiento del terror como material de escritura que proviene de la literatura y también del cine porque pertenece a una generación para la que éste ha sido su principal portador de inspiración.

En este trabajo se analizará la novela *Hay que matarlos a todos* (2017) y la antología de cuentos *Malditos Animales* (2010) de Pablo Tolosa con la hipótesis de que en estas obras se leen reformulaciones de lo viviente a partir de elementos de la





ciencia ficción y del fantástico que dan cuenta de derivas del modo gótico, porque recurre a dos motivos predominantes, que son el monstruo y el animal.

El punto de partida se halla en la novela *Hay que matarlos a todos* cuando dice "El pueblo siempre igual (...) con las mismas familias de toda la vida. Con chicos comunes, mimetizados con el entorno (...) algunos se van, otros desaparecen, otros mueren" (Tolosa 2017: 212). Esta idea de un ambiente donde "todos se parecen con todos" (Tolosa 2017: 50). se vuelve una usina de sentidos donde pivotea el gótico porque sobre un estado de falsa calma se imprime el peso de una existencia que lo único que contiene son monstruos que pugnan por revelar el horror que esconde lo uniforme, la verdad unívoca, la monotonía.

### Elementos de ciencia ficción en la novela

Recordemos que la crítica sostiene que lo gótico se halla en el sustrato de la ciencia ficción desde que Mary Shelly creó a Frankenstein, el primer monstruo moderno. (Goicochea, 2016)

Podemos considerar a la novela de Tolosa dentro de esta renovación gótica porque instaura al monstruo y sus problemáticas en el centro de la trama a partir de elementos propios de este género.

El protagonista del relato es un joven que emigra del pueblo a la "capital" pero que luego vuelve a su pueblo. La historia está centrada en la vida del pueblo que se ata a la producción de una clínica que copia rostros por medio de un robot. El proyecto falla y la gente comienza a emigrar a las ciudades cercanas.

El componente de la ciencia ficción que cobra más vigor es el de la vida artificial y el elemento que la organiza es la figura de la máscara como un signo que late en cada uno de los monstruos que aparecen en la novela.

Uno de ellos exhibe la fuerza signífica en su rostro.

"La cara del desconocido es una burda copia de un actor (...) sin embargo algo salió muy mal (...) la disposición de la cara es perpendicular al cuello; los ojos están sobre el lado derecho y la boca sobre el izquierdo. El tabique de la nariz se ubica paralelo al piso" ((Tolosa 2017: 35).

Este monstruo tan particular nos recuerda que la afectación del rostro es uno de los mitos más primitivos del hombre y tiene que ver con esas primeras imágenes que obtiene de sí mismo por medio de reflejos en las superficies; también nos habla de los cultos funerarios de las máscaras mortuarias que dan inicio al teatro occidental. Pero particularmente en esta novela estos rostros dan cuenta de los primeros planos del cine que comenzó con el gusto y el valor de los retratos en la pintura y que más tarde se trasladó a las fotografías y postales.

En esta apelación resuenan los ecos al lenguaje cinematográfico. Susan Sontag asegura que "(...) el cine nos remite a un modo de hablar de las emociones a partir del lenguaje de los rostros y gestos" (Sontag 2008: 312) De alguna manera, la fuerza de este monstruo reside en su cara torcida y en cómo gira su cabeza. Nos preguntamos



entonces ¿Qué efectos produce? La novela nos devuelve emociones a partir de la imagen cuando leemos/vemos "(...) aguanto la respiración para ahogar un grito. Ernesto tose, creo que va a vomitar. El Gusano y Manuel están petrificados, fascinados de horror" (Tolosa 2017: 35).

Recordemos películas claves en la tradición del cine de terror. *Los ojos sin rostro* (1960) de Georges Franju y *El exorcista* (1973) de Williams Friedkin. También recientemente podríamos pensar en los efectos siniestros que despierta *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodovar. Las tres tienen en común con la novela la imagen de un nuevo rostro que exhibe una copia del original.

En *Los ojos sin rostro* una mujer tiene un accidente y se le desfigura el rostro. Su padre, un cirujano comienza a secuestrar mujeres para robarles la piel e imprimirla sobre su hija, quien permanece encerrada y oculta en la casa, ya que fue dada por muerta.

La película cuenta con muchas escenas de horror en la clínica cuando hace las extracciones y cuando se desasenan de los cuerpos. Los primeros planos son profundamente angustiantes. Por ejemplo, una de las escenas en el quirófano la narran los ojos. Los encuadres del personaje de la secretaria instrumentista que es la testigo cómplice del doctor se vuelven nuestros ojos y con ellos vamos presenciando las acciones de mayor horror que punzan fuertemente. En este punto se parece a la escena de la novela, pues cuando ven por primera vez el rostro del monstruo, los personajes cuentan lo que experimentan con una clara fascinación por ese horror que desborda y los deja hipnóticos por la atrocidad.

Observamos que la novela y la película comparten la espectacularización del horror. En ambas, el monstruo y su rostro son los elementos que construyen el efecto de lo siniestro. A su vez, ambos relatos confluyen en la tesis de la ciencia ficción sobre la deshumanización. Hablamos de expectación porque compartimos el pensamiento de Susan Sontag quien argumenta que el goce estético del sufrimiento surge cuando se deja de lado la emoción del miedo y la moralidad.

*La Piel que habito* presenta un diálogo evidente con la película anterior, por la presencia de la máscara y la intervención de los cuerpos.

El argumento inicia con una mujer que tiene un accidente y se quema, y como no soporta cómo se ve, se suicida. El marido, un reconocido cirujano, secuestra a un joven y comienza a experimentar con su cuerpo y a crear piel "resistente" al fuego y los ácidos. Termina cambiándole el sexo y lo mantiene secuestrado. Las películas tienen similitudes y sobre todo comparten un tópico del gótico: el locus. La clínica-casa donde se desarrolla la trama centrada en la tortura, esconde el secreto de los experimentos con lo humano donde se transgreden las normas biológicas. La tensión está lograda por la perturbación que genera las cámaras instaladas en la mansión para registrar los cambios del experimento que no sólo tienen que ver con lograr la piel perfecta sino con el cambio de sexo que implica la transformación de identidad. Este componente construye el suspenso y el peso de la película.

En cuanto a *El Exorcista*, la novela retoma la escena más recordada por el público y tal vez la más espeluznante, que es el modo gárgorio de la cabeza.



Es una imagen que se recreó y persistió no solo en el cine de terror sino también en la ficción literaria como ocurre en este caso en la novela de Tolosa:



“Vuelve la sincronía del horror (...) Los cuatro García giran la cabeza hacia la izquierda (...) luego vuelve hacia la derecha (...) un segundo más tarde, vuelven a girar hacia la izquierda (...) dan un giro completo que los deja mirando al frente con el cuello torcido” (Tolosa 2017: 38)

Así, vemos que las reformulaciones de lo viviente son claras porque hay una pregunta por el otro. En ese pueblo donde todo es parecido, el monstruo amenaza las normas. La familia endogámica de “los García” transgrede el orden burgués de la conformación biparental. El componente de “vida artificial” es un procedimiento que se explica con un “Manual de usuario” “El robot está configurado para interactuar con rostros humanos a través de un disco de agujas modeladoras” (Tolosa 2017: 35). La ciencia ficción está en los ecos de usos y accesos a las máquinas que el hombre pudo dominar cuando aparecieron estos manuales. ¿Dónde radica lo ominoso en este entramado? Lo aterrador es la certeza de que hay un daño irreparable que toma su curso y que subvierte lo humano. La cara perfecta no sólo no existe, sino que se constituye como una fuerza generadora de monstruos.

### Elementos del fantástico en los cuentos

*Malditos animales* (2010) reúnen cuentos fantásticos que tienen un tema en común: los animales. El gótico es un subgénero del fantástico. (Goicochea, 2016)

Por lo tanto, nuestra lectura sostiene que lo ominoso en estos relatos se halla en los ambientes naturales que transforman lo cotidiano.

Por ejemplo, en el cuento *El que habita las arenas* el ambiente acecha al protagonista

“el mar viene (...) la marea estaba subiendo y tenía que salir rápido de ahí” (67) y un animal desconocido lo engaña “Estaba muerto (...) no parecía mover el más mínimo músculo. Como esos troncos, que de vez en cuando vomita el mar (...) hasta que abrió los párpados” (Tolosa 2010: 68).

En este relato lo sobrenatural toma potencia porque la referencia de los movimientos de la marea se encuentra enrarecida, como así también la apelación de elementos flotando sobre el agua proyectando una imagen de un paseo convencional. Las aguas se mueven de modo extraordinario y la playa, el espacio conocido, toma un valor sobrenatural porque debajo de ella se esconde un peligro, un animal extraño que despierta abruptamente.

El animal de dimensiones desconocidas en contraposición con el espacio conocido genera una atmósfera enrarecida que despierta la emoción del miedo en el lector.

En el cuento *Yegua de la noche* la mirada del animal crea lo fantástico:

“la niebla me tapa el cielo y el negro (...) la bruma se ha cerrado cada vez más (...) mi cuerpo se paralizó (...) otro golpe me sacude (...) bajo (...) la yegua de la noche (...) aparece (...) me observa” (Tolosa 2010: 23-24).

Aquí lo ominoso se produce por el miedo originario del hombre a la oscuridad. La niebla acentúa la sensación de lo tenebroso y el remate es la aparición del animal como un presagio, un mal augurio. La imagen del ojo del animal que observa produce terror porque se lee como metonimia de la naturaleza que se presenta para dominarlo todo y para confundir el modo racional de percibir la realidad por medio de emociones como la angustia y la desesperación.

En el texto *El nido* el campo es el escenario donde lo sobrenatural afecta a la percepción

“De vez en cuando hago estas caminatas. Me alejo para poder pensar (...) me encuentro en un campo arbolado (...) me parece ver un gas que sale de la boca de la bestia (...) he perdido contacto con mi cuerpo (...) abre la boca (...) me deja sin cabeza” (Tolosa 2010: 43-44).

En este espacio el protagonista realiza un ritual: caminar para encontrarse, una imagen convencional que puede estar en cualquier tipo de ficción. Lo ominoso irrumpe cuando en el trayecto todo se vuelve extraño al ritmo del vaivén de la caminata. Podemos hasta escuchar ese silencio que vuelve sobrenatural la acción, de a poco se acerca a un nido y todo parece común hasta que de pronto comienza a marearse y pierde la razón. El anuncio de que ya no hay vuelta atrás

está presente en el lector porque sabe que la fatalidad lo encontrará, aunque no nos imaginamos que de un huevo saldrá una especie de dragón que le volará la cabeza. Aquí, el factor sorpresa emula la impronta del cine. El lector se pregunta ¿Cómo sigue la historia? El poder de este relato está en el final ya que en esa decapitación la obra queda abierta a cada lector, sin embargo, todos compartirán la misma emoción: el horror.

En definitiva, vemos que, en los cuentos, el gótico se manifiesta en lo fantástico porque el tópico del animal y lo sobrenatural construyen lo siniestro. producen una sensación de terror asociada a experiencias con la naturaleza que revelan lo oculto de las cosas. El efecto está dado por los lugares que nunca se vuelven cotidianos, sino que siempre laten de manera extraña confundiendo, amenazando y persiguiendo a las víctimas; la presencia de lo sobrenatural acentúa los excesos y sobrevive una narrativa que late agazapada dispuesta a revelarnos que lo que no

queremos ver termina revelándose.

### A modo de conclusión

En un intento de síntesis diremos que en la obra de Pablo Tolosa el gótico se renueva con elementos de la ciencia ficción y el fantástico porque, por un lado, prefigura una lectura diversificada en las narrativas literarias y cinematográficas. La imagen expande la palabra para finalmente provocar la expectación. Aquí está la esencia de una estética propia de una generación de escritores contemporáneos donde lo visual se constituye



como material de escritura y conforma el espesor de lo literario.

Por otro lado, en los cuentos, el gótico se presenta como manifestación de lo fantástico por la presencia de lo ominoso que circula en la figura del animal. En este punto resuena la narración oral de las historias alrededor del fogón y el valor ostensivo del miedo. El efecto que logran es el de un terror sobrenatural que invade por medio de sensaciones que acompañan la lectura. ♪



---

### Notas

- 1.- Leopoldo Brizuela, lector y jurado de Malditos animales Ver en [http://www.malditosanimales.com.ar/malditos/index.php?option=com\\_content&view=article&id=74:dej&catid=25:the-project](http://www.malditosanimales.com.ar/malditos/index.php?option=com_content&view=article&id=74:dej&catid=25:the-project)
- 2.- Entrevista a Pablo Tolosa "Imagen de escritor" disponible en el canal de YouTube "Estéticas del horror": <https://www.youtube.com/channel/UC5DIbluHHOikNuAUjVnK4dxg/videos>
- 3.- Entrevista a Esther Cross por Mariana Enríquez disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5075-2013-07-14.html>

---

### Bibliografía

- 1.- Botting, Fred. *Gothic*. London & New York: Routledge, 2007.
- 2.- Goicochea, Adriana "Literatura gótica, literatura sin fronteras" Goicochea, Adriana (comp) *Exceso y transgresión. Migraciones del modo gótico* Viedma: Etiqueta Negra, 2016, pp. 11-34 Disponible en: [https://issuu.com/etiquetanegracontenidoscultura/docs/exceso\\_y\\_transgresion\\_digital](https://issuu.com/etiquetanegracontenidoscultura/docs/exceso_y_transgresion_digital)
- 3.- Negroni, María. *Galería Fantástica*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- 4.- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- 5.- Tolosa, Pablo. *Hay que matarlos a todos*, Bahía Blanca: Muerde Muertos, 2017.  
*Malditos animales*, Río Negro: FER, 2010.

Lo gótico en la obra  
de Betina González:  
Entre la posesión y la catástrofe

12



# Lo gótico en la obra de Betina González:

## Entre la posesión y la catástrofe

Betina González es escritora y profesora universitaria, también dicta talleres de escritura. Fue ganadora del Premio Clarín Novela 2006 con el título *Arte menor*. Publicó el libro de relatos *Juegos de playa*, (2008) ganador del Segundo Premio Fondo Nacional de las Artes, y *Las poseídas*, que en 2012 recibió el Premio Tusquets de Novela. Sus últimos libros son *América Alucinada* (2016) y *El amor es una catástrofe natural* (2018).

En varias entrevistas manifiesta su preocupación por el trabajo con la forma y el lenguaje, "cada libro es un experimento" y que le gusta "mirar los géneros con ojos nuevos"<sup>1</sup>. En algunas de sus obras recurre al gótico para contar y este modo le permite dar ingreso a lo extraño y a lo ominoso. Sobre la ficción dice que se hace cargo de lo perturbador, de la complejidad, "ese es el regalo de la ficción", para el resto están los otros discursos, "la literatura tiene que aportar complejidad en vez de reproducir discursos sociales que son estereotipos del pensamiento".<sup>2</sup>

### - Espacio y posesión

*Las Poseídas* (2013) es una novela sobre dos jóvenes que asisten a un colegio de monjas en la década del ochenta en Argentina. La historia incluye tópicos propios de la literatura gótica como el espacio, la creación del ambiente y los personajes.

El convento es un espacio ominoso conformado por un edificio antiguo, con varios pisos y pasillos que guardan secretos escabrosos. Asimismo, el museo militar, adonde son llevadas las alumnas como salida recreativa, presenta salas iluminadas por velas donde se recuerdan a los muertos, a la guerra, donde hay retratos, algunos fúsiles, recortes de diarios, panfletos. Ese lugar que recuerda a la violencia, a la sangre, a las torturas, a los cuerpos sin nombres y a la muerte es el que elige el colegio para que sus buenas alumnas hagan una excursión y aprehenden la historia nacional. El enfoque ideológico es que el aprendizaje y la enseñanza se rea-



lizan a partir de la voz de la hegemonía del discurso militar. Ambos espacios, presentan un ambiente siniestro porque resguardan momentos temerarios del pasado.

Los personajes principales de la novela se presentan como poseídas por diferentes motivaciones. En un caso la posesión proviene de espíritus, en otro tiene origen en su mente a partir de la presión que siente por los mandatos exteriores. También el fantasma de una monja que ronda los pisos altos del colegio es un personaje que posee a las estudiantes y las hace pasar noches en vela. La historia de mujeres poseídas por espíritus, demonios o locura nos ubica en la tradición de las novelas góticas en las que las protagonistas se encuentran muchas veces perseguidas por figuras fantasmales, monstruos o viviendo situaciones de desborde emocional.



Consecuentemente, entendemos que la posesión es el principio constructivo de la novela. El espacio es un factor determinante a la hora de analizar las diferentes connotaciones que tiene la posesión. Así, por ejemplo, el colegio las encierra, las condiciona, y funciona como el castillo porque es un espacio inquietante dado que el peligro emerge desde adentro. Es un lugar opresivo y controlador: "El encierro en el colegio parecía una continuación de la tormenta y los recreos eran apenas un simulacro. Los pasábamos amontonadas en las galerías, (...) como si fuéramos soldados que en cualquier momento debían volver a sus trincheras." (González 2013:22).

Entre las estudiantes circula la historia de tortura y muerte de una monja, que hoy aparece como un fantasma: Marcelina. Fue una huérfana criada por las Hermanas de la Caridad, objeto de todas las penitencias y humillaciones porque juraba que la Virgen se le aparecía en el baño. La narradora dice "Marcelina murió. No se sabía bien cómo. Algunas decían que, de cansancio, un día que la obligaron a limpiar todos los baños del colegio. Otras, que le había dado pulmonía después de pasar una noche entera a la intemperie, atada al poste de la bandera." (González 2013: 52). Su historia de maltrato causado por su pobreza y vulnerabilidad, desnuda la hipocresía y la contradicción de una institución que debiendo estar dedicada a la caridad, a la piedad y a los más necesitados, opera como reproductora de las desigualdades sociales. El convento se presenta como un microcosmos de la sociedad capitalista, y esa es su principal fuente de omnicidad.

La posesión en los personajes tiene sus variantes, en el caso de Felisa, la chica recién llegada de Londres y que ha perdido a su madre, vive la posesión en su propio cuerpo ya que es tomada por espíritus. En ella la posesión responde a su imposibilidad de encontrar un lugar, está marcada por exilio y por no tener una familia:

Igual que su español, Felisa estaba hecha de fragmentos que no componían ninguna figura conocida. Tenía ese aire de educada condescendencia de quien sabe de paso, de quien conoce íntimamente la mecánica, cruel, azarosa (y en definitiva poco importante) de los ciclos del afecto. A los quince años, ya no tenía nada que aprender. (González 2013:16)

En María de la Cruz, la narradora, proveniente de una familia de clase media. La posesión se produce por la presión que siente ante la mirada censora de sus compañeras de

clase alta, de las autoridades del colegio, de sus padres. En el nivel del discurso del narrador, observamos que alterna en el uso de la primera y tercera persona, procedimiento que da cuenta de su desdoblamiento:

“En casa siempre fui María. En el colegio, todas me decían López. (...)A mí no me importaba, era otra manera de no estar ahí. De obedecer protegida por la cara impersonal de mis antepasados. También en eso ellas percibían cierta cualidad servil que las tranquilizaba. López no iba a desafiarlas. López escuchaba y se quedaba callada”. (González 2013: 32)

El costo de no pertenecer la obliga a tener un doble de sí misma. Dicho desdoblamiento da cuenta del lado más sombrío del sujeto, representa la imagen del yo frente al espejo. La posesión de esas miradas le genera incomodidad, tiene que fingir y actuar diferente para ser aceptada. Por eso reflexiona: “Varias veces me pregunté por qué habían insistido en mandarme al Santa Clara cuando hubiera sido más lógico inscribirme en la escuela pública ...” (González 2013: 32). El doble es un recurso propio del gótico y en este caso trae nuevamente al texto los mecanismos de estratificación social que son una marca de la institución religiosa, pero también una condición propia de quienes la integran. Las desigualdades de la sociedad penetran las paredes del convento y allí se activan en la convivencia cotidiana.

Esta dimensión material de la posesión tiene registro a nivel de la enunciación en la ironía al relatar la trayectoria del colegio. En un pasado fue un Orfanato fundado por las Hermanas de la Caridad “y después simplemente una escuela para chicas pobres, que no poseían nada y que las monjas educaban “en la virtud para el servicio” (González 2013: 29) y ahora, se “había reemplazado a las Hermanas de la Caridad por las Hijas de la Inmaculada Concepción y por profesoras laicas, con las que seguíamos reflexionando sobre la pobreza-especialmente en el himno a la santa patrona- por una alta cuota mensual” (González 2013: 29). Así, deja expuesta la hipocresía del colegio que por un lado tiene un nombre que hace referencia a la caridad ante los que no poseen nada, pero es sólo una fachada porque en realidad es un colegio para las chicas de clase alta que ostentan y buscan disponer de bienes materiales. La posesión es de orden económica y determina el lugar que las personas ocupan en ese espacio de encierro que es el convento y condiciona las relaciones intersubjetivas.

En síntesis, el locus, el convento, cronotopo del castillo gótico, muestra el desdoblamiento, la delimitación entre el adentro y el afuera, entre una realidad visible y otra oculta. Una realidad en capas que también tiene múltiples pliegues en el interior de ese espacio oscuro, Sin embargo, la expresión “A pesar de nuestras quejas de la escuela, sabíamos que del otro lado sólo existía la vida en caída libre” ((González 2013:14) representa la postura de las jóvenes sobre el mundo, en el que no se puede evitar la oscuridad y el exceso porque son condiciones inherentes a lo humano y borra los límites entre el adentro y el afuera. Esta frase nos permite vislumbrar el tópico del libro *El amor es una catástrofe natural*.





**El amor es una  
catástrofe natural**  
Betina González

### - La catástrofe

La imagen de la tapa de *El amor es una catástrofe natural* (2018), es una joven que va cayendo con cierta armonía, como si volara. En una entrevista, la escritora dice que "muchos de los cuentos narran una caída y que está bueno contar las caídas y no sólo los triunfos"<sup>3</sup>. En estos relatos la catástrofe, la caída, el desmoronamiento irrumpen en la vida de los personajes para luego continuar como pueden con los que les toca vivir. La idea de catástrofe dice Betina González "implica una transformación y ahí hay una matriz narrativa, es volver a lo más puro del relato, a la pulsión de la ficción, qué pasaría si hay un huracán y te quedas sin nada, hay un antes y un después de la catástrofe."<sup>4</sup>

En los trece relatos se invierte la idea de amor y aparece el abandono, el maltrato, la incomunicación, la muerte. Los personajes presentan una gran potencia crítica porque irrumpen para cuestionar la institución familiar, las relaciones parentales, es allí donde podemos decir que ingresan los materiales del modo gótico, ya que todas las historias están cargadas de una atmósfera siniestra donde se dan situaciones inquietantes que permiten el ingreso de lo extraño en el ámbito íntimo del hogar.

En estos cuentos no hay historias de fantasmas en casas lúgubres pero sí hay un niño abandonado en el bosque como forma de castigo, una chica criada por lobos, un joven internado en un psiquiátricos por sentir el dolor de los animales, gente que enloquece a determinada hora del día, ausencia de amor entre padres e hijos, madres que dejan a su hijos en situación de orfandad, una niña cerca de morir ahogada ante los ojos de su padre, un bebé muerto a la madrugada en el interior de su casa, todos los personajes viven situaciones que se desarrollan en ambientes cotidianos asfixiantes.

Los personajes viven catástrofes que tienen que ver con la imposibilidad de los vínculos. Poco se habla de amor o en todo caso se presenta la idea del amor como una utopía o como clausura a la idea del amor romántico de los cuentos de hadas.

*La preciosa salvaje*, es un cuento de tono macabro sobre la vida de Leila, una niña rodeada de gatos con una madre depresiva que la maltrata y la tiene encerrada.

La madre le decía sólo tres palabras: "retardada", "desgracia" y "no", la torturaba, una vez con un tubo de pegamento pegó las manos de su hija a la pared debajo de una ventana y la dejó allí por horas hasta que una niña vecina, la única que se conmueve, llama a la policía. La madre va presa, dentro de la cárcel funda un culto religioso "la iglesia de la Luz Natural de los Alvarios de Sonora" que propone una comunión con la naturaleza, con la vida animal.

Leila, convertida en huérfana luego de esa experiencia catastrófica, pasa por varios hogares transitorios hasta que es adoptada por una familia de granjeros. Ella "nunca aprendió a hablar como el resto de la gente" (González 2018: 176) y por lo tanto donde casi no hay palabras y sólo ella conserva "la ferocidad de su secreto". (González 2018: 176)

La niña gato está fuera de cualquier normativa y pone en cuestionamiento el lugar de los padres como protectores. Es un sujeto con rastro animal en cuyo cuerpo hay un co-

nocimiento que no pertenece al plano de la razón y como dice uno de los personajes: "consideraba que los animales eran superiores a los humanos, pues vivían en un sublime topor al que los seres racionales solo podían llegar por medios artificiales" (González 2018: 174).

En *Modos de matar a un niño* y *Aprender a nadar* los personajes son niños en situaciones de vulnerabilidad, que dejan al lector con la piel de gallina. En ambos cuentos ocurre una situación dramática. En *Modos de matar a un niño* se cuenta la historia de un joven paramédico que vive en una familia donde los mandatos de la masculinidad son incuestionables y que le toca ir a una casa de jóvenes padres donde hay un niño muerto sin explicación. El relato entre líneas sugiere el maltrato y los padres se vuelven monstruosos.

En *Aprender a nadar* una niña se escapa de su casa mientras su madre duerme la siesta y se dirige a la pileta donde está su hermana mayor y su padre. La narradora refiriéndose al padre nos adelanta que la niña "No contaba con él" (González 2018: 112), ella casi muere ahogada ante los ojos de su padre al caer al agua, el amor filiar también es abordado desde una mirada crítica.

En *El amor es una catástrofe natural* domina un ambiente ominoso, la protagonista se encuentra recién separada, sola, en un pueblo gris donde

"Dicen que hay una hora en que las personas de este pueblo enloquecen. Van hasta la chimenea y ponen las manos directamente en el fuego, llaman a amigos que no han visto en años y lloran en el teléfono, entran en una escuela y disparan sobre niños y maestras hasta no dejar un solo corazón con venas o recuerdos o futuros promisorios." (González 2018: 41).

Aquí, tanto el espacio como los personajes se acoplan para dar cuenta de los sentimientos de la protagonista que vive el fin del amor en un lugar a donde no conoce a nadie pero que a pesar del descubrimiento de que "el odio era más interesante y duradero que el amor" (González 2018: 35) va a darle un sentido a su vida.

Los cuentos aportan una mirada que se torna cuestionadora de la familia como institución que da protección y afecto, al punto que el horror de un bebé muerto o de una niña casi ahogada ocurren ante los ojos de los padres y esto lo vuelve doblemente siniestro.

### - Entre la posesión y la catástrofe

*Las Poseídas* y *El amor es una catástrofe natural* se relacionan porque tanto la idea de posesión como la de catástrofe nos llevan a la fuerza cuestionadora del modo gótico que orienta la lectura para mostrar el lado oscuro de lo humano, como lo es el desdoblamiento de los sujetos para sobrevivir en lugares que imponen una única forma de



ser llevando la bandera de la disciplina y la moralidad. Tanto un colegio religioso como la intimidad de una familia pueden tener un lado tan perverso como siniestro. En estas obras de Betina González el gótico es renovado para sacudir las estanterías de los discursos que determinan el deber ser. ↓

---

### Notas

1.- Ciclo de charlas en El tercer lugar. Entrevistada por Flavia Pittella [Buenos Aires] 03 de Nov de 2020: Web <https://www.youtube.com/watch?v=24JBH05ZpoM>

2.- Idem anterior.

3.- Entrevista en el sitio Grandes Libros [Buenos Aires] 8 de mar de 2019: Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A4U0vkFyXqI&t=967s>

4.- Idem anterior.

---

### Bibliografía

1.- González, Betina. *Las Poseídas*. Buenos Aires. Tusquets Editores. 2013.

*El amor es una catástrofe natural*. Buenos Aires. Tusquets Ed. 2018.

2.- Negroni, María. *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires. Caja Negra. 2015.



## AUTORES

- 
- 1** • José AMICOLA  
Universidad Nacional de La Plata  
jose@amicola.com
- 
- 2** • Pampa ARÁN  
Universidad Nacional de Córdoba  
aranpampa@gmail.com
- 
- 3** • María José BAHAMONDE  
Universidad Nacional del Comahue-CURZA  
majobahamonde@yahoo.com.ar
- 
- 4** • Silvia N. BAREI  
Universidad Nacional de Córdoba  
sbareiberrueta@gmail.com
- 
- 5** • Mónica BUENO  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
mbuenoli@yahoo.com.ar
- 
- 6** • Abel COMBRET  
Universidad Nacional del Comahue-CURZA  
abelcombret@gmail.com
- 
- 7** • Adriana GOICOCHEA  
Universidad Nacional del Comahue-CURZA  
adriana\_goicochea04@yahoo.com.ar
- 
- 8** • Ariel GÓMEZ PONCE  
Universidad Nacional de Córdoba  
arielgomezponce@unc.edu.ar
- 
- 9** • Alejandra NALLIM  
Universidad Nacional de Jujuy  
alejandranallin@gmail.com
- 
- 10** • Nadina OLMEDO  
Universidad de San Francisco California  
neolmedo@usfca.edu
- 
- 11** • Natalia PUERTAS  
Universidad Nacional del Comahue-CURZA  
nepuertas@yahoo.com.ar
- 
- 12** • María Gabriela RODRÍGUEZ  
Universidad Nacional del Comahue-CURZA  
mariagabrielarodriguez@hotmail.com
-

*etiqueta  
negra*  
*contenidos  
culturales*



[etiquetanegracc@gmail.com](mailto:etiquetanegracc@gmail.com)



Etiqueta Negra Etiqueta Negra



Etiqueta Negra Contenidos Culturales



[issuu.com/etiquetanegracontenidoscultura](https://www.issuu.com/etiquetanegracontenidoscultura)

ISBN 978-987-86-9313-2



9 789878 169313 2